OTRAS NARRATIVAS
La mujer-pueblo y sus relatos de vida

INÉS PÉREZ-WILKE

Colección Identitaria



EDITORIAL UNIVERSIDAD BOLIVARIANA DE VENEZUELA

Abrimos hoy
este libro...

¡¡Páginas para la
Historia!!

Viva Bolívar!!!
...

28 Agosto
2003.

Chávez



EDITORIAL UNIVERSIDAD BOLIVARIANA DE VENEZUELA

OTRAS NARRATIVAS

La mujer-pueblo y sus relatos de vida

Colección Identitaria



UNIVERSIDAD BOLIVARIANA DE VENEZUELA

Otras narrativas. La mujer-pueblo y sus relatos de vida
Inés Pérez-Wilke

CONSEJO DE PUBLICACIONES
Dirección General de Promoción y Divulgación de Saberes

Editorial Universidad Bolivariana de Venezuela
Director
Ramón Medero

Edición a cargo de
Tibisay Rodríguez y César Russian

Diseño y diagramación
Ariadnny Alvarado y César Russian

Fotografías
Cortesía de la autora

Hecho el Depósito de Ley
Depósito Legal: DC20170011760
ISBN: 978-980-404-077-1

Editorial Universidad Bolivariana de Venezuela
Av. Leonardo Da Vinci con calle Edison, Los Chaguaramos
Edificio Universidad Bolivariana de Venezuela, anexo B,
Sótano, Imprenta Universitaria.

Telf. (0212) 606.36.16/36.14/30.37
editorialubv@ubv.edu.ve
www.ubv.edu.ve
RIF G-20003773-3

OTRAS NARRATIVAS

La mujer-pueblo y sus relatos de vida

INÉS PÉREZ-WILKE



EDITORIAL UNIVERSIDAD BOLIVARIANA DE VENEZUELA

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

En el encuentro con la alteridad, en los reflejos de las imágenes de sí mismas, nunca antes vistas, y sin embargo compartidas en un "estar juntas", nace el deseo de esta investigación y su territorio final. Venezolana de origen –es importante resaltar– Inés Pérez-Wilke, feminista, artista, mujer de teatro, *performer* e investigadora, dibuja un itinerario singular durante su estadía estudiantil en la ciudad de Salvador, en los años 2008-2009. La autora propone, como veremos a lo largo de estas páginas, interacciones con el otro, mejor dicho, con las Otras: mujeres activistas vinculadas al movimiento negro de los Blocos Afro Malê Debalê, al Ilê Aiyê, al Instituto Cultural Steve Biko y que integran el Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, comunidad de la ciudad de Salvador, Bahía. En la convivencia con esas mujeres, Inés Pérez-Wilke es llevada a realizar actividades y procesos creativos alrededor de asuntos importantes que afectan su vida y la vida de la comunidad en la que viven. A través del desarrollo de juegos de expresión corporal y juego escénico, la investigadora teje una trama abierta al experimento y construida a partir de *narrativas*, experiencias y vivencias personales, transformando esa comunidad de mujeres en lugar de exploraciones sobre *procesos no verbales, íntimos, de flujos subjetivos, catalizados por el encuentro, vivenciados como acto de goce estético y potente arma política*. ¿Qué significa ese esfuerzo, si no la búsqueda legítima de empoderamiento de estas mujeres? ¿Si no un paso, entre tantos otros, en la recuperación de la voz, de la producción de narrativas femeninas en una comunidad de bajos ingresos?

A partir de los asuntos de género, que le son antiguos y cruciales, la autora reflexiona en mayúsculas. Hablándonos de un espacio más próximo

que autoriza mayores niveles de complejidad, pues se implica en "escuchar, observar, describir un grupo de mujeres hablando de sí, halando el hilo de la memoria en una pequeña rueda". Es desde ese lugar que Pérez-Wilke acota su palabra y propicia el habla de otras mujeres, que aquí se expresan en "carne y hueso". Al tejer una trama/investigación a partir de las historias de esas mujeres, de lo que se dijeron y de lo que mostraron, Pérez-Wilke nos comprueba desde adentro, a ejemplo de Judith Butler, que género es una cuestión de *performatividad*, al final: "Siempre que visibilizamos reivindicaciones por un derecho, o insistimos en estar en público sin ser molestados, heridos o detenidos, usamos elementos performativos. No solo decimos quiénes somos, sino que 'hacemos' quiénes somos y pedimos al mundo que lo acepte"[1].

Y, en ese contexto, *performativo y performatividad* se revelan como categorías adecuadas para esta investigación, puesto que son capaces de cualificar ese lugar del habla, ese espacio de distención, *que alcanza diversos aspectos de la interacción de ese grupo de mujeres, instaurando un território de experimentación y observación. Se generan así materiales de investigación teórica,* para la escena teatral y para la *escena mediática* de lo audiovisual; interrogando a la cotidianidad e inaugurando políticas y perspectivas *otras* de *teatralidad cotidiana*. En esa comprensión del fenómeno estético como proceso social, la escucha/análisis de las narrativas del Grupo de Mujeres del Alto das Pombas, Salvador-Bahía, nos hace pensar en Simone de Beauvoir y su célebre frase en *El segundo sexo*: "Nadie nace mujer, se hace mujer". Entonces, la voz de esas mujeres nos lleva a cuestionar el aspecto binario –masculino y femenino del género– y la difundida idea de que sea natural y/o biológico. La investigación teórica de Inés Pérez-Wilke generó y captó procesos/narrativas de mujeres comunes en su cotidianidad interrogando, de este modo, la condición misma de la mujer baiana, brasileira y latinoamericana. Tal trayecto conduce a la investigadora a un descubrimiento singular:

1 "Sem medo de fazer gênero: Entrevista con la filósofa americana Judith Butler", *Folha de São Paulo*, 20 de septiembre de 2015, disponible en http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/09/1683172-sem-medo-de-fazer-genero-entrevista-com-a-filosofa-americana-judith-butler.shtml

> Lo importante, tanto en el aporte al conocimiento, como en tanto que fuente para la experiencia estética es, no lo que se dice de un grupo social, sino lo que ellos hablan y cómo hablan de ellos mismos y de la realidad vista a la luz de su experiencia. Eso me llevó a perder todo interés por investigar acerca del teatro profesional[2].

El presente trabajo, que culmina en una performance escénica y videográfica titulada *Historias de ellas*, se soporta, como material de base, en lo que vengo llamando, hace ya algún tiempo, *dramaturgia de la memoria*: Una dramaturgia construida a partir de relatos de vida de las mujeres involucradas en el proceso colaborativo. Esta investigación nos recuerda que el progreso y las nuevas tecnologías actualizan y renuevan el interés por la técnica de la narrativa, de la historia de vida, en la medida en que, con sus avanzados recursos, nos deja nuevos y sofisticados medios para captar lo real y la subjetividad, en un enfoque transdisciplinar –imagen, video, fotografía, narrativas etc.–. De la diversidad de ese material y de las identidades aquí escenificadas podemos adelantar que la investigadora validó en la experiencia concreta de la escena teatral y de la escena mediática audiovisual, en el ejercicio de alteridad, las hipótesis de Stuart Hall, según las cuales las identidades están siendo descentradas, desplazadas, fragmentadas. De hecho, los extractos de narrativas descritos y analizados en esta investigación, junto a *Historias de ellas,* parecen querernos mostrar que:

> La identidad se convierte en una "celebración móvil": conformada y transformada continuamente en relación con las formas por las cuales somos representados o interpretados en los sistemas culturales que nos rodean […] Es definida históricamente y no biológicamente. El sujeto asume identidades diferentes en diferentes momentos, identidades que no están unificadas alrededor de un "yo" coherente[3].

2 En la introducción a *Narrativas em tela: experiência estética e da teatralidade no Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, Salvador, Bahia*. Disertación defendida en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la UFBA, 2009, p. 14.

3 *A Identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes para la Lamparina Editora, 2015, p. 27, 12ª edic.

En *A Identidade cultural na Pós-modernidade*, en el capítulo titulado "Desentrando o sujeito", Hall describe el quinto descentramiento como aquel causado por el impacto del feminismo, tanto como una crítica teórica, como y en tanto que movimiento social. En ese espíritu el autor afirma que el feminismo tuvo una relación más directa con el descentramiento conceptual del sujeto cartesiano y sociológico, abriendo camino, de este modo: "Para la respuesta política, arenas completamente nuevas de la vida social –la familia, la sexualidad, el trabajo doméstico, la división doméstica del trabajo":

> … El politizó la subjetividad, la identidad y el proceso de identificación (como hombres, mujeres, madres/padres/hijos/hijas) […] Aquello que comenzó como un movimiento dirigido a la crítica de la posición social de las mujeres, se amplió para incluir la formación de las identidades sexuales y de género[4].

Agregando al referencial teórico de Inés Pérez-Wilke, la problemática desarrollada en la presente obra se condensa al abrir la escena teatral y la escena mediática de lo audiovisual a una "respuesta política, arenas completamente nuevas de la vida social". Politizando la subjetividad al dar voz a la comunidad de las mujeres del Alto das Pombas. En una aproximación comprensiva (sociología comprensiva), la investigadora se sirve de la teatralidad cotidiana para instaurar un espacio privilegiado de investigación en torno a los flujos de la sensibilidad colectiva y de la narración. Los disparadores del proceso son la narrativa y la figura de la narradora. En una alusión clara a Walter Benjamin, la autora restaura la figura del narrador con fuerza y vigor, colocándola al servicio de la memoria de estas mujeres, provocando un proceso colaborativo que se inicia en el estímulo a la memoria para arribar al texto y a la escena teatral y mediática. La escena y sus elementos constituyentes fluyen de las vivencias y reminiscencias de la memoria de esas mujeres.

A partir de los relatos de vida se busca la construcción de una escena en la cual el testimonio de la experiencia, a través de la vivencia, la imaginación y la rememoración de los hechos constituye el corazón de la empresa y guía todo el proceso teórico y práctico. *Otras narrativas: La mujer-pueblo y sus relatos de vida* exigió además de este denso y estimulante estudio teórico, la creación de un video documental que pusiera en juego esta dimensión discursiva. De este modo el DVD *Historias de ellas*, con sus tres cortometrajes, las imágenes extra con un claro rigor etnográfico, y con el apoyo a la visibilización política al trabajo concreto del grupo de mujeres a través de un micro realizado a tal fin avanza en el ejercicio político de la investigación en artes.

Todos estos productos/procesos, disponibles en línea, suman al presente texto una profunda y contundente reflexión sobre género, identidad, imaginario y narrativa. El trabajo con la memoria y las narrativas de activistas femeninas aparece aquí en la perspectiva de otra importante metáfora utilizada por Benjamin para describir la memoria: "…lo que queda son determinadas síntesis de lo mucho vivenciado. Estas insisten en aparecer, a veces como flashes, en una especie de incómoda extrañeza familiar". El lector se sentirá agradablemente sorprendido con los relatos de las integrantes del grupo de mujeres y con las reflexiones de Inés Pérez-Wilke.

Antonia Pereira Bezerra[5]

4 *Ibid.*, pp. 11-12.

5 Actriz y dramaturga, Doctora en Letras Modernas por la Universidad de Toulouse II, Le Mirail (1999). Profesora de la Escuela de Teatro y del Programa de Postgrado en Artes Escénicas Ppgac/UFBA. Integrante de los grupos de investigación Dramatis y GIPE-CIT, así como coordinadora del Área de Artes/Música en la Capes/MEC.

A Anete, Bernardete, Norma, Eleonora, Avani, María,

Edith, Josefa, Luciana, Jazyguara y Gloria,

con quienes compartimos momentos de la vida,

memorias, palabras, abrazos

A Isadora, Corazón sin fin
A Mara, Alegría sin fin
Y a Elizabeth, Cobijo sin fin
Compañeras de la mayor aventura

Al profesor Armindo Bião,

hoy ancestral que sigue cantando, danzando y orientando.

Yo no conocí a mi madre, y mi padre falleció cuando yo tenía nueve años. Tenía tres hermanitos pequeños, todos con mi papá, porque mi mamá había muerto. Yo ni la llegué a conocer, no sé cómo era, no me acuerdo. Ahí, una tía vino y me llevó para criarme. Otra tía tomó uno que es marinero, mi hermano. Y esta tía me llevó a mí…
Ella es mi tía, mi madrina y mi mamá de crianza.

NORMA

Yo me dedicaba dos días a la semana para ir. Había un río allá que el agua era muy buena. Ahora es que no sirve. Yo iba con aquel montón de ropa para lavar. Cosa que a mí me gustan hacer hasta hoy, es un trabajo que a mí me gusta hacer… lavar los platos, lavar la ropa. Todo lo de casa a mí me gusta hacerlo, no me da flojera. Ahí, yo iba para allá con aquella ponchera de ropa, lavaba toda aquella ropa, pasaba todo el día en el río. Cuando era de tardecita, regresaba con todo limpio. Ahí, después, yo me vine para Salvador, me casé.

BERNADETE

Trabajo en el grupo de corte y costura, he trabajado mucho cosiendo, de… de todo… lave ropa para la gente, bastante, ¿entiendes? Cuando yo necesitaba dinero y no encontraba qué hacer, rápido tomaba ropa pa' lavá. Iba a casa de las blancas y pedí ropa pa' lavá y quedarme con un sencillo.

ELEONORA



INTRODUCCIÓN

Llegué a Salvador de Bahía en agosto de 2007, atraída por los asuntos étnicos asociados a la negritud y con preguntas en torno a la dimensión estética de la expresividad afrobaiana. De inmediato sentí un llamado claro, pues la figura de la mujer baiana me increpaba e hizo aflorar uno de mis intereses antiguos, el tema de género y su vinculación con la etnicidad, raza, clase, aparecían en mi vida con frecuencia, teniendo que tomar posición en relación con el asunto de género frente a hermanos, compañeros, colegas, figuras de autoridad o mujeres más conservadoras. Sin embargo, la aproximación al tema no se plantea desde el marco de los estudios de género, ni aun desde los debates feministas. Se habla aquí desde un espacio íntimo, de la voz de la mujer-pueblo, cuyas agencias, demandas y posturas políticas, frecuentemente no son contempladas en los debates oficiales del feminismo. Las voces y relatos de un grupo de mujeres: Oír, describirlas hablando de sí, halando el hilo de la memoria en una pequeña rueda, es la fuente del corpus recogido. Es desde allí, desde la carne y el hueso de estas mujeres, de lo que nos contamos, de lo puesto en la rueda, que vamos a hablar de visibilidades privilegiadas, de sensibilidades comunes, de transformación de contextos sociales.

Detenerse en la vida de los otros y buscar, en ese encuentro, el origen secreto del disfrute estético, del goce, como corazón al estar juntas, de hacer pasar la voz y los gestos de mujeres, como fuentes de imágenes, de saberes, de territorios comunes. Pedir permiso a una persona para desnudar un momento de su vida y, pensando en ella como ser humano, pensarla también como flujo, como potencia subjetiva con cualidades estéticas que en la catálisis del encuentro y en las formas de interacción provocan transformaciones. El encuentro con la alteridad devuelve imágenes no vistas de

sí misma o de aquello que se pensaba familiar, se constituye en un espacio de exploración de las propias imágenes y de las construcciones que con ellas se hacen, vistas frente a la mirada y la presencia alteritaria. La invitación es a observar los procesos no verbales, flujos subjetivos que nos dan forma, que nos trabajan íntimamente, y que en el encuentro, en el acto de observarnos, son catalizados en su dimensión poética, pero también en su dimensión operativa de producción de realidad social.

Este camino, que consistió en provocar un espacio propicio para la narración de relatos de vida, así como los dispositivos para su registro, exige que me incluya como mujer, llama a mis propias historias. Es en ese sentido que adelanto, frente a las historias que irán apareciendo, historias calladas, historias graciosas, historias de batallas, historias tristes, frente a ellas, entrego una historia mía, de entrada.

> Cuando tenía unos diecinueve años vivía ya sola. Me había ido a otra ciudad a estudiar. Un día como otros, tomé el metro para ir a la universidad. Un hombre sentado a mi lado comenzó a hablarme intentando ser galante. Yo no le di importancia en principio, pero luego me inquietó su insistencia y un cierto interés en su forma de elogiarme. Terminó por decir que lo que quería era ofrecerme empleo, un empleo con muy buena paga:
>
> —Para ser modelo profesional –decía.
>
> Yo, que nunca me sentí fea, pero que sabía que mujeres pequeñas, con rasgos medio indígenas, no muy delgadas, no eran las preferidas por el mercado de modelos profesionales, que, por demás, es un mundo bastante competitivo lleno de mujeres dispuestas a todo, encontré sospechosa su propuesta. Le pregunté simplemente en qué consistía el empleo. Él soltó rápidamente que era para modelo, con sesiones solo de jueves a sábado, siempre de noche y con una paga de dinero sorprendente.
>
> —¿Haciendo qué, en ese horario tan corto por esa cantidad de dinero?
>
> —Para modelo, modelo profesional. ¿No sabes?
>
> —No, no sé.
>
> —Fotos.
>
> —¿Qué tipo de fotos?

> Y allí soltó:
>
> —¿Tú te cuidas?
>
> Lo que era sospecha se confirmaba: solo jueves, viernes y sábado, de noche, sin preparación y mucha plata solo podía ser drogas o prostitución, y cuidándose.
>
> —¿Me cuido de qué?
>
> Evitando hasta lo último aceptar que sí, que me estaba proponiendo trabajar como prostituta.
>
> —Bueno, ¿si te cuidas? –ya impaciente.
>
> —¿De qué?
>
> —¿Si tomas pastillas?
>
> Afortunadamente llegamos a la estación final. Estaba molesta, dolida y avergonzada al mismo tiempo, así, comencé a caminar hacia un empleado del tren y le grité:
>
> —Ofrécele ese trabajo a tu abuela, a ella le va a gustar mucho.
>
> Él se detuvo un momento y cuando vio que me acercaba al empleado se alejó rápidamente. Yo me quedé pensando en los límites de la libertad que se toman estos hombres al querer disponer de las vidas de las muchachas sencillas, y en la abuela, que vino a salir sin querer, como mujer pagando la ofensa.

A las mujeres de a pie nos pasan muchas cosas que deberían saberse, algunas para valorarlas y otras para que no pasen nunca más. Estoy adentro de ese espacio, aunque de aquí en adelante voy a darle la palabra a otras mujeres. Entro así en el espacio de ellas más ligera y sensible, tal vez para encontrar aquello de lo que vengo huyendo.

La mujer puede ser mirada desde mil ángulos, y la mujer latinoamericana ha sido escrita y descrita en varias perspectivas, sin embargo, mucho queda por decir sobre sus luchas, sobre sus saberes. Pero hablaremos no de lo que pueda decirse, sino de lo que ellas quieren contar de sí mismas y de los mundos por los que han pasado y habitado.

A través de la recomendación de amigas vinculadas al movimiento negro, tanto de los blocos Afro Malê Debalê y el Ilê Ayê*,* como a otros ámbitos de la lucha política de la negritud en Bahía, como el Instituto Cultural Steven Bico, llegué al Grupo de Mujeres del Alto de las Pombas,

dirigido por la señora Zildete Dos Santos Pereira. Es un colectivo de mujeres de esta comunidad que viene, desde hace ya cerca de treinta y cuatro años, organizando actividades en torno a los asuntos que afectan a las mujeres de la comunidad. Asumieron de este modo los retos del cuidado de la vida, en una comunidad con muchas carencias, rodeada de urbanizaciones de una población más pudiente, y con vías limitadas de acceso y circulación por una configuración circular que se cierra sobre sí misma. Los objetivos del grupo estaban centrados en tres ejes: Organización, movilización y formación de la mujer del Alto das Pombas, especialmente de la población negra, trabajando temas como violencia de género, producción de ingresos y recuperación de la identidad negra. También ha asumido tareas importantes en relación con la atención de niños, niñas y adolescentes con programas específicos para atenderlos, como tareas dirigidas y el grupo Panteras Negras, para adolescentes, que toca aspectos como educación sexual, actividades culturales y orientación en los estudios.

En la colaboración que asumimos, apuntamos, a solicitud de ellas mismas, a trabajar en un espacio para sí mismas, en el cual dar lugar al encuentro y el placer de estar juntas. La experiencia que aquí llamamos estética opera en ese ámbito que teje y relaciona personas comunes en la cotidianidad, que pasa desapercibido, pero donde creo puede ser encontrada una fuente de aguas claras para comprender el fenómeno estético como proceso social. Lejos del arte consagrado y de las disciplinas y profesiones artísticas, se encuentra la sensibilidad, la expresión y la poética de cada día y de cada vida.

Las narraciones de estas mujeres son una cantera de experiencias, tanto en el trabajo colectivo como en las vidas singulares de cada una. La intersección de lo personal y de lo compartido es de gran interés, y es preciso acercarse a ella para encontrar otro tipo de relatos. Esta articulación es la que expresa Avatar Brah, a partir de la conocida idea feminista de "lo personal es político", de Carol Hanisch, en su ensayo de 1969:

> Lo personal, con sus cualidades profundamente concretas pero aun así esquivas y sus múltiples contradicciones, adquirió nuevos

> significados con el lema de "lo personal es político" a medida que los grupos de concienciación ofrecían los espacios para explorar las experiencias individuales, los sentimientos personales y la propia concepción de las mujeres de sus vidas cotidianas.
>
> De aquí la necesidad de re-enfatizar la noción de experiencia, no como guía inmediata a la "verdad" sino como una práctica de significación tanto simbólica como narrativa; como una lucha por las condiciones materiales y los significados· (Hooks, 2004: 121).

Se plantea aquí entonces una entrada cautelosa en el complejo espacio de los otros para proponer un escenario de diálogo y de experiencia común. La escucha y la observación de sus demostraciones explicitas, líneas tenues de la subjetividad en procesos de tránsito como rastros materiales con los cuales es posible tejer un mapa orgánico de sus territorios subjetivos. Es en realidad continuación de intuiciones sobre la vivencia estética y la vida colectiva que me habían llevado desde las artes plásticas hacia las artes escénicas y la producción audiovisual. De este modo llegué al teatro con el grupo de teatro La Bacante, dirigido por la actriz y directora venezolana Diana Peñalver. En el seno de este grupo se dio una experiencia integral en torno al poder de la escena teatral. El diálogo con la directora y la participación como diseñadora me permitió profundizar estos asuntos, asistiendo y participando en el desarrollo de varios montajes, desde fuera del escenario. Lo cual implicó largas sesiones de observación de lo que allí se iba suscitando, el movimiento de la experiencia sensible y la producción de enunciados.

Llamada a participar en lo que se llamó el eje estético-lúdico, para trabajar en el proyecto de la Universidad Bolivariana de Venezuela, encontré un territorio propicio para poner en juego las preguntas sobre el cuerpo, la imagen y el imaginario. Pero también y quizá más significativo fue la vinculación de esta propuesta en educación superior, con la potente vertiente en América latina de educación popular. Si desde los tiempos de la universidad me preguntaba por la experiencia estética como elemento inmanente de lo social, las experiencias comunitarias que a partir de ese momento se desarrollarían marcaron la orientación de mis futuras

reflexiones sobre estos temas. La vinculación con las actividades festivas tradicionales o de innovación, con actividades de producción artesanal, con el estudio de la oralidad, cargaban de elementos estas inquietudes que, además, como el propio proyecto de la Universidad Bolivariana, se daban en el marco de ebullición política y social en Venezuela en tiempos del presidente Hugo Chavez. La reflexión sobre las articulaciones de los asuntos políticos y sociales ha sido permanente e intensa, y el ámbito estético de la experiencia es, especialmente en el germen de los procesos de enunciación, central. De modo que se abre aquí una línea de trabajo en torno a la experiencia sensible popular en experiencias colectivas.

Hubo una primera experiencia concreta de trabajo y aproximación al universo de una comunidad de la cual me sentía al mismo tiempo ajena y próxima. Fue en el Centro Penitenciario Yare II, en los Valles del Tuy. En esa ocasión el encuentro fue con hombres jóvenes privados de libertad. Encuentro con una alteridad drástica ocupada por el ocio y la violencia. A partir de una solicitud de parte de un grupo de ellos para que les apoyáramos con actividades, iniciamos una aventura que duraría dos años. Esa experiencia me permitió descubrir a través del quehacer teatral, un camino para acercarnos a un proceso de reconocimiento y re-elaboraciones subjetivas, en un contexto tan árido como son los centros penitenciarios. El interés en escucharnos y en los mundos que aparecen en la propia enunciación, y las construcciones colectivas del sentido, la necesidad de profundizar la reflexión sobre los sistemas simbólicos o sobre las formas singulares de construcción de los enunciados por parte de estos jóvenes, y cómo estas se hacen visibles e invisibles me llevó por un camino imprevisto donde florecería el espacio de la experiencia común.

El proceso de construcción de estas subjetividades se ha dado en medio de sucesivas negaciones que estimulan identificaciones opositivas, digamos, frente al conjunto de la sociedad. Una consciencia clara de otredad, de extranjería, de exterioridad a cualquier idea de sociedad.

El resultado de esta interacción fue la aparición, para todos y todas los y las involucradas, de un conjunto de construcciones subjetivas comunes que podrían ser paradigmáticas, en el sentido de que establecían relaciones, lazos, que son construcciones de lo social, totalmente diferentes de

las que conocíamos y esperábamos. La regeneración del vínculo social a partir del diseño de experiencias comunes, en las cuales se adaptó una pieza teatral a la luz de las narraciones de los participantes, la cual fue llevada a escena en el propio recinto.

Las dificultades de entender un tipo de lazo gratuito, voluntario, tan diferente a los acostumbrados en los contextos sociales de los que se sentían expulsados, implicaban un trabajo cauteloso de parte de todos y todas. Las narrativas y los análisis por ellos producidos dibujaron un panorama de mundo, desde una perspectiva clave, poco vista, que hace descubrir otras facetas de las estructuras sociales que descubrimos con ellos y que pueden ser de mucha utilidad y enseñanza para la sociedad en general[1]. Toda vez que no se trata de extenderme aquí sobre aquella experiencia, es suficiente con decir que fue un hito en mi transcurso y sé que también en el de algunos de ellos. El teatro fue, para ellos y para mí, una manera de superar las contradicciones sociales, de clase y contextuales en las cuales estamos inmersos y que hacen de nosotros, enemigos. Fue una manera de elaborar y verbalizar en torno de esa actividad ideas, sentimientos, que nos atravesaban, que presionaban desde dentro para encontrar un espacio de encuentro.

La posibilidad de continuar esta investigación sobre la experiencia estética como catalizador de procesos sociales en Salvador significó para mí nuevas aperturas y retos. Interesada en la intensa actividad de los movimientos afrobrasileros de la ciudad de Salvador, que parecían tener amplias experiencias con el trabajo comunitario, me hizo verlos como interlocutores claves, que me permitirían desarrollar una investigación en colaboración. El deseo naciente de asumir, finalmente, un estudio con perspectiva de género, con el apoyo del Grupo de Mujeres del Alto das Pombas, a partir de vínculos construidos desde el primer encuentro, asentó las bases para iniciar una caminata común.

1 Ver *Proferir la palabra silenciada: Importancia de los procesos de comunicación social en los grupos excluidos*. Ponencia presentada en el 4º Encuentro de Escuelas de Comunicación Social, Universidad Católica Andrés Bello, junio de 2007, disponíble en http://www.scribd.com/doc/14456704/PROFERIR-LA-PALABRA-SILENCIADAInes-Perez

Estrategias metodológicas

En el trabajo comunitario conjunto que fue diseñado con el Grupo de Mujeres, la estrategia debía atender simultáneamente a dos necesidades complementarias: Atender una demanda concreta del grupo de mujeres en relación con el espacio de la mujer para sí, por una parte, tanto como proporcionar territorio y *corpus* para la investigación académica propuesta en torno a la experiencia sensible, por la otra.

Se decidió diseñar un programa de actividades que diera cuenta de ambos objetivos, con base en encuentros semanales con el grupo de mujeres, tanto activistas del colectivo como invitadas de la comunidad. El trabajo estaría anclado en actividades de expresión corporal, juegos teatrales y narración oral. Este grupo compuesto por mujeres conocidas entre sí de larga data, la mayoría, vecinas, amigas, parientes inclusive, resultaban con características propias de un grupo primario, ideal para trabajos que requieren una cierta intimidad. La idea, para el colectivo, era que a través de estos encuentros con una atmósfera lúdica pudieran gestarse otro tipo de interacciones entre las participantes más allá y más acá de la militancia, y del compromiso y responsabilidades con los objetivos expresos del grupo de mujeres. Es decir, un espacio de encuentro para la sensibilidad, la memoria, el placer, el cuerpo, el afecto y la relación con las otras.

Por otra parte, de cara a la investigación, se trataba de instaurar un territorio de experimentación y observación que, con los cuidados en la planificación del registro, constituyera un dispositivo generador de material primario para el *corpus* de estudio. Tendríamos, entonces, en primer lugar una serie de encuentros semanales y paralelamente, luego, tendríamos entrevistas privadas a participantes del taller, pero también a líderes de la comunidad. También se realizaron reuniones con un pequeño grupo de jóvenes de la comunidad que aceptó iniciarse en el uso de los recursos fotográficos y audiovisuales para apoyar con el registro de los encuentros. La trascripción de los testimonios filmados, la edición del material audiovisual y la realización final de una serie de cortometrajes audiovisuales constituirían los pasos para generar una producción con aspiraciones estéticas que lograran poner en circulación los elementos gestados en la experiencia.

Los nombres de cada una de las mujeres son reales, ellas así lo quisieron y verlos aparecer sobre estas páginas las devuelve, hace resonar la voz. Estos aparecerán para la identificación de los testimonios y las descripciones y comentarios, con su autorización. Quedando luego con ellas copia de todo lo registrado, en todos los soportes, escrito, sonoro y audiovisual.

Los ámbitos teóricos

La investigación contempla el estudio de la subjetividad en escena, entendida esta en un sentido amplio, como lugar privilegiado de visibilidad que, en su más conocida expresión, sería el escenario teatral y la escena mediática audiovisual. Sin embargo, veremos las aperturas al estudio de las connotaciones estéticas y políticas de la teatralidad cotidiana y sus potencialidades espectaculares en la entrada en escena. Esto supone la revalorización de la experiencia estética como factor determinante en las dinámicas de la subjetividad colectiva y como consecuencia su impacto en los procesos sociales. La organización de esa escena está dirigida por la performance de la narración oral y para el propio documento audiovisual cuyas actividades de realización funcionaron como operadores de las dinámicas ya descritas

La hipótesis es que el hecho escénico, es decir, la acción en un espacio privilegiado de visibilidad, es un potente operador de agenciamientos sociales, es decir, es capaz de movilizar la subjetividad colectiva hacia nuevas construcciones a través de la experiencia estética. En este sentido, narrativas que han sido secundarias (o subalternas, diríamos hoy) en el plano de las dinámicas sociales y de las construcciones colectivas imperantes, pueden y deben hacerse visibles en escenarios más amplios, pues tienen la capacidad de contribuir con agenciamientos colectivos de subjetividades. Este es el caso de las narrativas de colectivos femeninos de comunidades populares.

En cuanto al apoyo teórico de esta investigación, debo decir que está basado en el trabajo de tejido o cruzamiento de cuatro autores principales, que han manejado, en diferentes momentos y desde diferentes puntos

de vista, asuntos donde la experiencia estética se toca con otras experiencias humanas, andando paradójicamente en distintos caminos pero en territorios que bajo esta perspectiva se aproximan.

Felix Guattari, psicoanalista singular dedicado a temas de la psique colectiva, de las constricciones sociales y con un desdoblamiento específico sobre la actividad estética es una raíz. Especialmente en su texto *Caosmosis, un nuevo paradigma estético* (1992), en el cual presenta un paradigma ético-estético, entendiendo la experiencia estética como agenciamiento colectivo de la subjetividad. Las reflexiones propuestas por Guattari trascienden las visiones estructuralistas de la construcción de sentido, representacional, y de análisis de lo bello en beneficio de una apuesta a la compresión de orígenes y texturas heterogéneas de la subjetividad.

Suely Rolnik, también psicoanalista y estudiosa de las manifestaciones estéticas, trabajó con Guattari, en su aproximación a Suramérica. Este trabajo fue presentado en el libro *Micropolíticas. Cartografías del deseo* (2006). Más tarde ella escribiría *Cartografía sentimental* (2007), en el que aborda específicamente el tema de la subjetividad femenina en Brasil. Allí ofrece herramientas para una cartografía también de esta subjetividad en sus vinculaciones con fenómenos sociales en la historia reciente.

Los textos de profesor Armindo Bião, particularmente aquellos que se refieren al estudio de lo cotidiano, fueron una contribución para la comprensión y el desarrollo en Latinoamérica de los estudios etnoescenológicos. Para este trabajo señalamos en específico el capítulo tres de su tesis doctoral, titulado *Theatralité" et "spestacularité: Une aventure tribale contemporaine à Bahia* (1990). Este enfoque abrió caminos para las aproximaciones que se propuso esta investigación, ya que centrando su mirada en asuntos estéticos, su carácter transdisciplinar permite integrar preguntas e intuiciones en relación con aspectos psíquicos, sociales y políticos. Estas investigaciones profundizan y desarrollan aspectos que ya había planteado Michel Maffesoli en el texto *La contemplación del mundo* (1995).

Con Augusto Boal, en varios de sus textos, pero especialmente en *El arcoíris del deseo* (2002), interesa aquí la descripción de ese espacio escénico, y de lo que acontece con la entrada en escena, en la persona, en el espacio-tiempo y en el espectador. Analiza aquí las cualidades de ese espacio

como operador de efectos de reflexividad y propone recursos metodológicos para el abordaje en el trabajo con colectivos.

Sin embargo, es necesario insistir en que el núcleo de estudio es el corpus de datos primarios recogidos con el grupo de mujeres. No se trata, entonces, de un estudio sobre el trabajo de estos autores. Ellos permiten comprender la experiencia desarrollada en el Alto das Pombas y los materiales que la misma ha producido. En este sentido, es importante revisar las nociones de oralidad, narrativa, memoria e historia, para ello nos hemos servido de los trabajos de Paul Zumthor (1998, 2005, 2007) referentes a la oralidad y su potencia de creación en el momento del habla. De Fernando Frochtengarten (2005), en relación con la importancia de la recreación narrativa de el pasado. Finalmente con Walter Benjamin (1996) ha sido posible profundizar en el hecho narrativo como elaboración y reelaboración constante y colectiva de aquello que nos constituye como historia y que es central en la experiencia de la subjetividad colectiva en el plano estético o sensible.

El camino

Esta reflexión se inicia con la descripción del territorio teórico que, si bien no nos obliga a trabajar fijando definiciones que son de por sí complejas, sí nos permite dar una orientación para las categorías que lo fundamentan. Es así que se dibuja lo que aquí se entiende por subjetividad, experiencia estética, agenciamientos de la subjetividad, así como poner estas nociones en el terreno político vinculadas aquí a una la visibilidad de lo escénico y a las cualidades de lo espectacular, incluida la escena mediática del audiovisual.

Luego tocamos el tema de la narrativa oral y la *performance*: Tránsitos entre teatralidad y espectacularidad. Se propone un estudio de los aspectos y de las posibilidades teatrales de lo cotidiano. Veremos el pensamiento de Armindo Bião sobre las nociones de teatralidad y espectacularidad, así como sus vinculaciones con las dinámicas sociales, mostrando la relación de este planteamiento con las ideas ya trabajadas en Guattari. En el mismo capítulo será abordada, a partir de lo anterior, la experiencia

con el Grupo de Mujeres de Alto das Pombas, en lo referido al acto de narrar historias propias y las implicaciones teóricas de lo observado. Se caracterizarán las categorías de observación en torno a esta narrativa oral: memoria, cotidiano e imaginario. Se presentará el análisis de aspectos de la puesta en escena hecha por cada narradora dando cuenta de la perspectiva etnoescenológica en la recolección de los testimonios.

En la tercera parte se compila una selección de relatos recogidos en el corpus, transcritos, seleccionados y organizados, que proporcionan cuerpo y voces, alrededor de los cuales se vienen tejiendo las consideraciones teóricas y las propuestas de una aproximación a la experiencia estética comunitaria. Se introducen los criterios de transcripción y organización para facilitar la lectura y comprensión de las imágenes. Los mismos incluyen la presentación que la propia compañera hizo sobre sí misma, así como de dos relatos de entre los que cada una de ellas ofreció al grupo.

El último capítulo trata del proceso creativo de estas mujeres en la narración oral, evidenciando las cualidades estéticas del corpus producido en esta experiencia y sus posibilidades sensibles en la relación escena/medio audiovisual. Las potencialidades de las imágenes producidas y el tratamiento dado a ellas como producción artística y documental finaliza con el análisis de *Historias de ellas* – producto audiovisual compuesto por tres cortometrajes–, producidos como resultados artísticos de esta investigación con la asesoría de Andrés Sequeda, a quien agradezco su valiosa colaboración. Este capítulo titulado "Historias para la 'puesta en escena': La imagen de heterogeneidad", describe la aparición de singularidades narrativas y su reelaboración en el formato audiovisual de aquello que está más allá de la lengua, en tanto que imágenes autoproducidas, que resuenan, generando transformación y por ello nuevas imágenes.

Quiero esclarecer también el uso que haré de los pronombres personales, durante este transcurso puede usarse la primera persona, cuando hablo de mi posición como investigadora. Cuando hablo de nosotras, en pasado, me estaré refiriendo al grupo de mujeres junto al cual desarrollé

el trabajo, que este contexto incluye al grupo de participantes en el taller de expresión cuerpo y voz, las líderes del grupo, las jóvenes que apoyaron el registro audiovisual y yo misma, todas como colectivo de trabajo. Hay momentos en que una necesidad de distanciamiento me lleva a referirme a ellas en tercera persona, y se refiere al grupo de participantes del taller. También habrá momentos en que hablaré en segunda persona del plural en presente, esto para significar el o la lector o lectora y yo, en la relación que resulta de la lectura de este trabajo.

El trabajo cierra con la creación del video documental y la edición, distribución en línea en el sitio de contenido audiovisual VIMEO, disponible en http://www.vimeo.com/tempoycadencia/videos y la producción del DVD *Historias de ellas*, que contiene los tres cortometrajes mencionados, narraciones adicionales bajo el título de *Cuentos sueltos*, un micro sobre el trabajo del Grupo de Mujeres del Alto das Pombas, titulado *Grumap* y, finalmente, una galería fotográfica de la experiencia. Este circula de manera amistosa y no comercial, alcanzando espacios de divulgación, discusión, reflexión sobre los temas aquí tratados. El conjunto de los materiales puede ser disfrutado tanto en la dirección web como en DVD, en la versión original y en una versión con subtítulos en español. Los materiales audiovisuales resultantes están disponibles en línea, incluye tres cortometrajes a saber: *Artes de niña*: https://vimeo.com/4414246, *Nadie supo nunca*: https://vimeo.com/4380226, *Quién lo diría*: https://vimeo.com/4398901.

La experiencia con el Grupo de Mujeres del Alto das Pombas ha sido una experiencia profunda sobre los territorios de intimidad en los que transita la palabra y el cuerpo, como expresiones de la vida social, de la historia vivida por los pueblos y de las instancias en las que se configuran enunciados y se producen subjetividades.



CAPÍTULO I
UNA APROXIMACIÓN A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: CONFIGURACIONES DE RUTA

El pleno funcionamento del deseo es una verdadera fabricación
incansable de mundo, o sea, lo contrario del caos.

ROLNIK, 2007: 43.

Yo soy Luciana Santana Campos, tengo dos hijos y una nietecita.
Una nietecita que es una delicia, conversadora. Y la gente dice
que se parece mucho a mí, y yo digo: ¡Ay! ¡Dios Mío!
Estuve casada, pero hoy en día estoy separada, literalmente,
pero no necesariamente en ese orden… porque estoy coqueteando
(risas) tengo un enamorado… ellas dicen que ahora soy motorizada
(risas). Pero… yo también me lo merezco, ¿no?
Porque yo he trabajado mucho, y todavía lo hago.

LUCIANA.

SENSIBILIDAD Y UNIVERSOS SUBJETIVOS

Miércoles por la tarde, en la sede del Grupo de Mujeres del Alto das Pombas es el tiempo y el espacio de encuentro para convocar aquello que estoy llamando, bajo influencia de Felix Guattari, *agenciamiento de la experiencia estética*. Pero no avanzaremos hasta allí antes de describir un poco el terreno semántico por el que hemos de transitar. Por experiencia estética se entiende, en general, un proceso inmanente al ser humano, asociado al placer y a la conmoción sensible que, si es visto como discurso, alimenta la construcción del sentido. En la aproximación al estudio de esta experiencia nos referiremos de un modo más amplio, vulnerable, más allá y más acá del placer y de la conmoción. La experiencia sensible, o experiencia estética (*aesthesis*) la comprendemos aquí de un modo más

simple, se podría decir que más primario, que nos permite hablar de conmoción de la sensibilidad como un hecho cotidiano, procesual, que le acontece a cualquier persona, que es parte de la vida social y que permite aprehender el mundo y, como veremos más adelante, producirlo. Se atiende al diseño de un dispositivo tal que permita observar los pequeños movimientos, las imágenes, las palabras cotidianas que podrían mostrar el rastro de la experiencia sensible como germen de la producción de enunciados y la creación de territorios subjetivos. Comenzaremos por hablar de ella como un evento en la sensibilidad, no solo como percepción de los sentidos, si no como aquel acontecimiento que afecta la subjetividad y moviliza el cuerpo social, colocando la subjetividad y la sensibilidad colectiva en procesos de reconfiguración.

En este sentido se establece una primera articulación entre sensibilidad y subjetividad, pues se evidencia una cualidad de la experiencia estética como operador creativo entre estos campos, en el sentido de que la conmoción como evento implica afectar las formas subjetivas previas, transformarlas, que es el germen de la aparición de otros territorios existenciales para-la-vida. Las relaciones se establecen a través de los sentidos, entre los universos subjetivos, por el movimiento cotidiano y permanente de contenidos invisibles, deseos, fuerzas, miedos ocultos, de lo inconsciente individual o colectivo, alimentados, que entran en procesos de producción de enunciados. Estos pasan por proximidades y fuerzas que los impulsan, a ser corporificados, cristalizados, por imágenes, sonidos, palabras, movimientos, gestos o cualquier otro tipo de materialidad que sea capaz, tanto de conmover los sentidos, producir resonancias y movilizar la subjetividad como para dejarse transformar por ella. Pues, como veremos, el flujo sutil entre las materialidades de la producción humana y la subjetividad es en doble vía y en los retornos se alimenta y se transforma.

Anoto en este punto la definición que Guattari nos propone en relación a la subjetividad, pues dibuja bien el marco de ideas y presupuestos en los cuales se inscribe esta investigación, así como la naturaleza transdisciplinar de la misma, dirigido principalmente al fenómeno estético, pero también a aspectos políticos y cuestiones psicoanalíticas que

permiten aproximarse de una manera más flexible a los movimientos y la naturaleza de la sensibilidad y sus implicaciones en lo social.

> En el punto en que nos encontramos, la definición provisional más abarcante que yo propondría de la subjetividad es: el conjunto de las condiciones que hacen posible que instancias individuales y/o colectivas estén en posición de emerger como territorio de existencia autorreferencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad ella misma subjetiva (Guattari, 1992: 19).

Comprendido de este modo, lo subjetivo no consiste en contenidos ni identificaciones fijas, ni en una franja entre lo inconsciente y lo consciente, ni aun aquellos contenidos individuales que, no respondiendo a lo objetual, se consideran construcciones del sujeto, las más de las veces vistos como personales y relativos frente a un mundo verificable como objetivo, no por el sujeto, sino por la ciencia. Por el contrario, lo subjetivo, aquí entendido, estaría referido a las condiciones móviles que permiten a esos contenidos y llamados o flujos o tendencias emerger, sumergirse, cambiar en relación con otras subjetividades en contrastes, en un marco que es siempre colectivo, es decir, que atraviesan al sujeto, pero no se reducen a él. La concepción sobre lo colectivo que aquí opera es, sin embargo, importante anotarla en palabras de este autor:

> El término colectivo debe ser entendido aquí en el sentido de una multiplicidad que se desenvuelve más allá del individuo, junto al *socius*, así como más acá de la persona, en las intensidades pre-verbales, derivando de una lógica de los afectos más que de una lógica de conjuntos bien definidos (Guattari, 1992: 20).

El mismo Guattari retoma el concepto de máquinas autopoiéticas, de Humberto Maturana[1], para caracterizar la permanente y compleja actividad

1 Humberto Maturana Romesín (Santiago de Chile, 14 de septiembre de 1928) fue un notable biólogo y filósofo chileno. Junto a Francisco Varela desarrolló, en la década de los 70, el concepto de *autopoiesis* como forma de organización y creación de los sistemas vivos. Esta teoría es ampliamente usada por Guattari para fundamentar sus teorías sobre la heterogénesis de la subjetividad.

de los seres en la elaboración y re-elaboración de contenidos y territorios con el material que afecta su sensibilidad, pero también a partir de sus propios procesos internos, en germinaciones inesperadas. Se sitúa más allá y más acá de los individuos, de un modo automático, en la creación constante, en cierto sentido caótica e inconsciente, paralela o subterránea, invisible hasta que ya ha aparecido, mediante la cual el sistema va buscando y produciendo salidas y modos de cristalización para el deseo. Es en esta paradoja que se centran estas reflexiones. Dónde y cómo puede ser observado y convocado el flujo de una subjetividad creativa que traería al plano de lo colectivo materiales originarios para ser analizados en relación y en diferencia con las dominantes estéticas de la sociedad actual.

Para entrar en un territorio que es, de por sí, de difícil registro y análisis, la propuesta es leer, en el material narrativo producido en los encuentros con el Grupo de Mujeres del Alto das Pombas, una materialidad que ancle esta reflexión y para la cual sea útil. Los registros de los encuentros y las actividades realizadas para llegar a la sensibilidad y al movimiento creativo, así como los contenidos y elaboraciones en la experiencia con las artes escénicas y audiovisuales realizadas y su transcripción, constituyen el material germinal, el *corpus,* a partir del cual se puede emprender un análisis, en el viejo sentido de la palabra, para desteje y aclarar aspectos singulares de esos movimientos subjetivos.

Es importante destacar este aspecto del registro del habla, del testimonio oral, pues evidencia el hecho escénico del momento de la narración, es decir, la dimensión preformativa, consciente o no, del propio testimonio. Este registro muestra en el propio cuerpo y en la voz de las participantes y su gestualidad, un mundo, no solo por el contenido de las narraciones sino por las formas de expresión y el léxico utilizado.

Los fragmentos usados en esta disertación fueron transcritos según algunos criterios que, por no ser universales, es menester esclarecer. La recolección de estos testimonios se dio en diversas circunstancias, pero principalmente en dos: 1) En el marco de una serie de encuentros semanales durante los cuales, después de propiciar una atmósfera creativa y de confianza por medio de ejercicios de relajación y expresión corporal, se invitaba a las participantes a narrar momentos de su vida, proponiendo

temas generales. 2) En una serie de entrevistas personales que fueron realizadas en las casas de las participantes, estando solo en presencia de la investigadora y, en ocasiones, de algún familiar. Fue necesario también, frente al material registrado en video y con la intensión de editar ese material, solicitar repeticiones y complementos de las historias narradas.

Estos testimonios fueron transcritos literalmente de las grabaciones en video y posteriormente editados en detalle para facilitar la compresión en el texto escrito, intentado, sin embargo, conservar el carácter fluido y espontáneo de la expresión oral. Los criterios de edición incluyen la sustracción de algunas repeticiones y muletillas, organizando las frases interrumpidas o alternadas que pudieran afectar la compresión del texto escrito. Esas sustracciones fueron señaladas con puntos suspensivos entre paréntesis. Las palabras abreviadas en el habla corriente, así como la sintaxis de la lengua oral, fueron respetadas, especialmente en los casos de las contracciones como pa, pal, ta[2]. De igual forma se respeta la ausencia de la letra *s* al final de algunos plurales, inclusive si parece un "error de número". En el caso del infinitivo de algunos verbos en los que en el habla se omitió la r final, fue transcrito de la misma forma acentuándose la última vocal, como en el caso de *tomá* por tomar.

Frente a la necesidad de completar una palabra o insertar una palabra posible para completar una idea, esta aparece entre paréntesis, así como en algunos momentos en que entra en la grabación el habla de otras participantes. También aparecen en negritas algunas palabras escritas de modo diferente a la palabra registrada en el diccionario, pues se optó por la transcripción fiel del habla de la participante como, por ejemplo, el caso de **marinbundu** por *maribondo*[3]. Por último, se indican algunos gestos corporales o sonidos cuando se consideró importantes. Citamos algunos fragmentos de estas transcripciones a medida que se tratan los temas específico.

2 Para esta traducción al español se buscaron las contracciones, si las hay, más parecidas a las del original, llegando a estas que aquí presentamos. En el original aparecen como *pra,* contracción de para, *pro* contracción de *para el* y *ta* contracción de *está.*

3 Palabra de origen *quimbunda*, *maribondo* significa avispa, según el *Dicionário virtual*, disponible en http://www.dicionarioinformal.com.br/definicao.php?palavra=maribondo&id=921

Es importante señalar que la recolección de los testimonios en este estudio no responde al uso de la historia de vida como metodología, lo que implicaría requerimientos de sistematicidad diferentes. La invitación hecha a las mujeres se orientó a la narración de experiencias de vida, lo que implica la aparición de fragmentos vitales de libre escogencia, que llamamos relatos de vida, en el caso de los encuentros de narrativa oral. En el caso de las entrevistas en profundidad se utilizó un guión base con tres áreas de interés: Memorias de la infancia, primer amor y hechos decisivos. A partir de aquí se plantearon otras preguntas, como la de la mitología popular, el tema de las migraciones campo-ciudad, las relaciones de género y la realidad de la mujer.

El trabajo se aproxima más a una arqueología narrativa o arqueología de lo vivo como también se la llama, inspirada en la epistemología narrativista descrita por Hayden White[4], así como de los aportes de sus críticos. La teoría narrativista subraya la inherencia del discurso poético en la interpretación y construcción de la historia. De esto nos interesa la posibilidad, latente en los rastros de narraciones, en fragmentos o en la historia oral, de identificar movimientos y marcas de la subjetividad abriendo la puerta para lecturas desde la experiencia sensible en sus connotaciones estéticas y para el ejercicio continuo de la construcción social del sentido.

Este trabajo está, sin duda, marcado por las cualidades, características y condiciones de este grupo de mujeres, así como por el *situs* geográfico y las contingencias y ocurrencias que se dieron en el transcurso de nuestros encuentros, observatorio de la subjetividad creadora en un contexto femenino, comunitario, no profesional, popular.

Un espacio físico, la sala de la casa del Grupo de Mujeres, aquí se reúnen entre ocho (8) y doce (12) mujeres, sencillas y hermosas de entre treinta y cinco y setenta y siete años de edad, la disponibildad de dos horas semanales para el juego, ejercicios escénicos y el compartir de historias personales son la médula de este trabajo. El principal interés de ellas parece estar en el deseo de pasar dos horas fuera de su rutina, un tiempo de relajación, de risa, de recordar y atender el cuerpo y de expresarse. No había en ellas

4 Filósofo e historiador estadounidense que desarrolló la teoría epistemológica narrativista (ver González-Ruibal, 2066, p. 239).

interés especial en la creación, ni en la investigación, aunque era sabido que el espacio serviría también a este fin. Había sí, el placer del encuentro y el juego, la suspensión del tiempo que, sin embargo, no era olvido o evasión sorda, por el contrario era escucha, mirar con atención, recordar, observar y escuchar de nuevo. Es especialmente importante hablar de ese placer del encuentro, pues es el corazón de esta investigación, la invitación a moverse, a contar historias, a hablar de sí, al juego y a la improvisación fue la fuente de donde emanaban imágenes, intuiciones, visiones de territorios sutiles. De ese placer sencillo se desprende, entonces, la posibilidad de hablar de la conmoción de la sensibilidad y el lugar que ocupa la experiencia estética, si existe y cómo existe, y permite que podamos cualificar algunos momentos como acontecimientos en la subjetividad.

La recolección de estos testimonios sería el primer paso para luego proponer una reflexión en sentido literal, es decir, retornar para ellas su propia imagen, sus palabras, su propio material en producción. Escucharse y verse en acto y en habla constituye así una experiencia meta estética, que de cierta manera trasvasa el propio hecho enunciativo y genera un acontecimiento.

Acercarse a Eleonora, Bernardete, Anete, Luciana, Edith, Jaziguara, Maria, Avani, Glória y Norma, para escuchar sus cuentos, ver sus movimientos, hace de *escuchar y ver* un ejercicio paradójico que opera en lo propiamente escénico. El registro les ofrece material para que ellas en ese evento de verse y escucharse, tanto a sí mismas como a las compañeras, atraviesen y sean atravesadas en los tránsitos de ese territorio intersubjetivo que emerge en ese momento y que es dinamizado por el encuentro con lo otro, con esa interirodad-exterioridad que se desplaza. Pues en este sentido no hay exterior o interior, sino flujos de pulsos que se tornan contenidos y estímulos en varias direcciones, atravesando, modificando y agenciando las subjetividades. El contexto de este acontecimiento está marcado por la opción política del trabajo con el grupo de mujeres, en la simplicidad de una comunidad humilde, con todos sus asuntos manifiestos de género, políticos, psicosociales. Hablar de teatro en un contexto cotidiano puede evidenciar como lo extra cotidiano, al decir de Eugenio Barba, hace desdoblarse lo cotidiano, potenciándolo y, al mismo tiempo,

transformándolo. Ese acontecer singular, sorprendente, donde emergen y se tornan materia perceptible los movimientos de la subjetividad y del deseo ha sido el núcleo de observación y provocación de esta experiencia.

Regresemos a lo que venimos llamando experiencia estética, que queremos entender aquí como algo procesual, es decir, no como un fin en sí misma del tipo de la catarsis aristotélica, que, liberando tensiones sociales trae la paz y la normalidad; no como un proceso de identificación, ni tampoco como paréntesis pasivo asociado a un tipo de placer distractor. Entendida sí como proceso de mutación en el cual la sensibilidad es tocada y por ello se transforma y genera transformación.

Experiencia estética, agenciamentos colectivos y realidades sociales

La hiperestetización de la vida cotiana impulsada por la industria cultural es una muestra hipertrofiada de cómo los movimientos de la sensibilidad/subjetividad colectivas, voluntarios e involuntarios pueden ser, como veremos, responsables por la producción de la realidad. Este flujo que se materializa colectivamente, podríamos pensarlo como ondas en distintas direcciones expandiéndose, atravesando las individualidades y buscando formas de materialización. En ese movimiento de ir y venir, de circulación entre materialidad del mundo y subjetividad en deseo, se hace forma, cristalización y hecho. Lo cristalizado va a ser luego asimilado e incorporado, volviendo en movimientos sucesivos, disolviéndose en el territorio de lo no conceptuado, de donde vendrán nuevas re-elaboraciones. Pero lo que mueve esos procesos parecen ser el deseo y el placer de determinadas conmociones, asociadas a la alteridad, al encuentro con algo en las fronteras de la sensibilidad.

En esa lectura que Guattari y Rolnik bautizaron como cartografia de la subjetividad se desarrolla el texto de esta última, *Cartografía sentimental: Transformaciones contemporáneas del deseo,* donde se presentan casos específicos vinculados al problema de género en Brasil. Lo que Rolnik propone es la entrada en un campo de observación y escucha que es el espacio germinal de la subjetividad, hecho de sensaciones, movimientos invisibles

pero sensibles y su recorrido hasta el territorio de la lengua, de la aparición del enunciado y de la materialización de esos impulsos en formas sociales, lo que, por demás es creación de realidad social.

Siendo que no toda experiencia sensible puede ser llamada estética, es necesario buscar más precisión en el dominio teórico que sustenta esa aproximación. En ese sentido, Michel Maffesoli, en su texto *La contemplación del mundo* (1995) donde coloca como tema central la experiencia estética colectiva y su relación con las dinámicas sociales contemporáneas, nos dice:

> Me gustaría resaltar la conexión que existe entre la preocupación por el presente, la vida cotidiana y el imaginario, en una palabra, la estética, entendida aquí en su más amplio sentido: el de la empatía, del deseo comunitario, de la emoción o de la vibración común (Maffesoli, 1995: 11).

Según este planteamiento, encontraríamos la experiencia estética en una especie de interfase entre el imaginario y la vida cotidiana, que se hace colectiva y que se traduce en un estado de sensibilidad y movilización compartido. Se puede situar la experiencia estética, inicialmente, en ese punto en movimiento en que contenidos subjetivos innombrados, todavía no visibles, emergen simultáneamente, en tránsitos colectivos hacia el plano de lo visible, es decir, de la experiencia, de la imagen y el lenguaje. Es este el momento del cual queremos hablar. Lo que aporta Maffesoli es el carácter colectivo que, para él, es inmanente a la experiencia estética. Una materia que surge del plano no verbal y toma forma en experiencia estética, no de individuos aislados, sino de un colectivo, debe, ya como necesidad, como intuición, como deseo, haber atravesado la subjetividad colectiva que es lo que permite que ese enunciado se materialice y solidifique en el seno del *socius*, porque, como afirma Rolnik, "solo hay real social" (Rolnik, 2007: 58). Ese tránsito es nuestro primer objetivo, observarlo. Es importante identificar ese momento porque lo que se está buscando es ver cómo ese movimiento de la subjetividad genera cambios, engendra nuevas sociabilidades. Según Rolnik "Lo que el cartógrafo quiere es adentrarse con la

constitución de amalgamas de cuerpo-y-lengua, constitución de realidad (Rolnik, 2007: 231).

Hay en el habla del grupo de mujeres participantes una cantidad de señales, de sonidos bajitos, de palabras que hablan de ese movimiento, de su modo de procesar la realidad contemporánea, de sus imágenes del pasado, de cómo se sienten hoy. Son esos contenidos y procesos lo que propongo aquí como un material fértil, especialmente en su momento de afloramiento, para aproximarse a la experiencia estética. En este sentido la concepción de esta autora en torno al deseo permite una relectura de ese movimiento: "Deseo como el proceso de producción de universos psico-sociales, y el propio movimiento de producción de esos universos. Deseo como movimiento de actualización de nuevas prácticas y nuevos discursos y desactualización de otros obsoletos" (Rolnik, 2007: 229).

Apuntando en esa misma dirección e intentando entender cómo opera el deseo y lo subjetivo en la construcción de realidad, Guattari propone, en el texto titulado *Caosmosis*, un paradigma protoestético que muestra claramente este campo del cual queremos hablar, que naciendo de las capacidades y necesidades creativas y sensibles del ser humano, no se refiere, de ninguna manera, a los circuitos artísticos.

> Hablaremos aquí, preferiblemente, de un paradigma proto-estético, queriendo con esto señalar que no nos estamos refiriendo al arte institucionalizado, ni a sus obras como se manifiestan en el campo social. Nos referimos a una dimensión de creación en estado naciente, perpetuamente más allá de sí misma, potencia de emergencia siempre bajo la contingencia y las viscicitudes de convertirse de los universos materiales (Guattari, 1992: 130).

Ese paradigma permite entender el germen de los procesos sociales y sus dinámicas, ya que muestra cómo el territorio ágil, incansable de la sujetividad se va configurando, encontrando, expandiendo, cristalizando territorios para habitar provisionalmente.

Guattari ha usado también la función poética, tomando distancia del uso que le diera Roman Jakobson en la lingüística. Dándole una connotación creativa más allá de la transmisión de contenidos. No hablamos, entonces, de procesos de expresión de cualquier cosa que ya pre-existía y debe ser mostrada. Decimos sí, que el propio ejercicio de mostrar, de materializar, de hacer visible algo y de vislumbrarlo es crearlo, ese movimiento articulador de lo informe que viene a tomar forma es la propia experiencia estética. Tal vez la categoría de *función* explique mejor el carácter procesual, no como funcionalidad de la lengua, sino de una funcionalidad exterior e interior, tanto como anterior a la lengua en los procesos subjetivos de tránsito, así como para y a partir de la lengua. Es decir, de aquello que fue preciso hacer lengua, y de aquello que ha dejado de ser significativo como lengua y que necesita transformarse, ser re-elaborado. Guattari lo explica de la siguiente manera:

> En esas condiciones cabe a la función poética recomponer universos de significación artificialmente enrarecidos y re-singularizarlos. No se trata de trasmitir mensajes, de aportar imágenes como soporte para identificaciones o de patrones formales como mecanismo de modelaje. Sino de catalizar operadores existenciales susceptibles de adquirir consistencia y persistencia.
>
> Esta catálisis poético-existencial, que encontraremos operando en el seno de actividades discursivas textuales, vocales, musicales o plásticas, articula (engrana) casi sincrónicamente la recristalización objetiva del creador, del intérprete y del apreciador de la obra de arte. Su eficacia reside esencialmente en su capacidad de promover rupturas activas, procesuales, en el interior de tejidos significacionales y denotativos semióticamente estructurados, a partir de los cuales ella colocará en funcionamiento una subjetividad de emergencia, en el sentido de Daniel Stern[5] (Guattari, 1992: 31-32).

El concepto *finito ilimitado* usado anteriormente por Gilles Deleuze y Guattari, así como la noción de heterogénesis de la subjetividad propuesta por Guattari, son absorvidos por Rolnik como herramientas para una nueva cartografía. Son nociones que permiten hablar de ese universo

5 Daniel N. Stern es profesor de psiquiatría con un amplio trabajo en torno a la formación de la subjetividad.

sensible y móvil, en lo sucesivo, de las materializaciones infinitas que puede asumir el deseo en el dominio finito del mundo real, así como de la dinámica de permanente transformación de esas cristalizaciones. De este modo la tarea propuesta es el "análisis del deseo" (Rolnik, 2007: 75) como conducente a la observación y provocación de ese *finito ilimitado.* Propongo pensar la experiencia estética como esa erupción, como el impacto y el movimiento de ese *finito ilimitado* que proporciona la experiencia estética, ese intuir y ver aparecer mundos emergentes en condiciones de infinitas posibilidades, pero de encarnaciones singulares y específicas al organizarse para devenir materia.

Rolnik nos advierte que, finalmente, lo que permite la consolidación de territorios es la capacidad que se tiene para aproximarse a ese *finito ilimitado,* yendo más allá de toda noción fija de identidad y subjetividad. Solo se podría hacer transitar los afectos y hacer surgir lo que está de hecho operando en la subjetividad si consideramos esa heterogeneidad de la fuente y la movilidad de las formas y materialidades que podrían servirle de soporte. El hecho de que, en esta experiencia, se halla escogido el lenguaje escénico teatral, en el marco de una cierta intimidad, ofrece un amplio campo multisensorial y polisémico de sonidos, gestos, movimientos, imágenes. Es así un dispositivo provocador de las fuerzas de las que venimos hablando y estudiando.

La experiencia estética sería, entonces, una experiencia de conmoción tal que desencadena un "proceso de producción de universos sico-sociales" que, conscientemente o no, va generando movimiento, transformación. Esto quiere decir que el propio ejercicio creativo goza de cierta autonomía maquínica[6] y va engendrando la realidad. Eso que en el arte en general parece evidente, se plantea bajo observación en el núcleo de la cotidianidad y de cara a lo social.

Identificar, en las narraciones de estas mujeres, esos movimientos para observar y provocar el germen de la experiencia estética sería una es-

6 Humberto Maturana Romesín utiliza este término para designar a naturaleza de los procesos automáticos de organización y creación de los sistemas vivos. También ampliamente usado por Guattari para fundamentar sus teorías sobre a heterogénesis de la subjetividad.

trategia para luego atender a sus ecos en la voz y en el cuerpo propio y en el ajeno como experiencia de reflexividad. Es "la potencia estética de sentir" (Guattari, 1992: 130), la sensibilidad como capacidad de tener un conocimiento inmediato, directo, de los movimientos, tanto internos de los flujos inconscientes, cuanto externos, de los sentidos y en relación con el espacio y el tiempo. Es a partir de esta sensibilidad que va a ser posible traer al frente las recurrencias en el habla de las mujeres, dejarlas aparecer para palpar en ellas los elementos espirituales, míticos, fantasmales, anhelantes de este colectivo y ver mediante qué imágenes pueden venir a tomar forma y ser llevadas al acto.

El territorio subjetivo que se vislumbra a medida que me adentro en el grupo y me aproximo a cada una de ellas tiene áreas de convergencias y de divergencias importantes. Tomando como referencia las especificidades de procedencia geográfica, generación, condiciones familiares, entre otras, podemos, desde ahora, identificar elementos comunes y elementos heterogéneos en sus narrativas.

En un cierto momento de la conversa, dedicado a rememoraciones de la infancia, el grupo descubrió que la mayoría de ellas venía del interior del estado de Bahia. Ellas se referían a eso con las expresiones "Yo soy del campo" o "Yo soy del interior" o "Allá en mi campo". A partir de allí se explicaba el resto de la historia que tenía como espacio un mundo campesino de treinta, cuarenta hasta cincuenta años atrás, evocaciones de ríos, montes, animales como yeguas y vacas, casas de piso de tierra, el uso de palabras regionales como nombres de plantas y de animales, mitos y leyendas locales, rituales, juegos, fiestas y costumbres que en el contexto urbanos ya no se ven.

Algunas de estas mujeres pasaron por situaciones de descomposición y recomposición familiar, algunas fueron criadas por tías, madrinas o abuelas. La imagen de la familia es compleja en el contexto de las comunidades periféricas, lejos de aquel patrón de la familia burguesa compuesto por padre, madre e hijos en una casa convencional. Este hecho evidencia que la constitución de la familia ha sido flexible, sumado al hecho de la recurrencia de muertes de padres y madres jóvenes que resultaban en que los niños y niñas tuviesen que vivir con otras personas. Esto conllevó

tanto a historias tanto afortunadas como tristes en las que aparecen tías y abuelas que les recibieron cálidamente, así como otras de niñas que no encontraron el soporte ni el calor de la familia, incluyendo algunas que padecieron maltrato físico y emocional. Algunas imágenes hablan de padres ausentes, de trabajo temprano, de emociones calladas por la imposibilidad de expresar los sentimientos, como se percibe en algunos testimonios, en donde afloran esas emociones:

> Él fue a parar con mi mamá y se quedó allá con ella. Allí nacimos yo y mi hermano. Mi hermano murió, yo quedé. Solo que cuando yo tenía dos años mi mamá murió. Yo cumplí dos años el 8 de diciembre, el 13 de diciembre ella murió. Entonces yo fui a vivir con mi papá que ya estaba con otra mujer. Cuando yo tenía ocho años ella enfermó. Por esa enfermedad que ella tuvo, no sé lo que fue que ella tuvo, ella murió. Yo di gracias a Dios. Seguí la vida con mi papá y cuando yo tenía once años, ahí yo me fui a hacer mi vida porque él no tenía condiciones para darme las cosas (María, transcripción de entrevista, traducción propia).

En la selección que las mujeres hacen de sus relatos han sido recurrentes también las narraciones de travesuras cuando niñas, narrando fugas para ir a jugar o a fiestas, pequeños robos o engaños, pequeñas maldades, inclusive a incautos transeúntes. Esto parecía un ejercicio liberador tanto en la época de niñas como en la sala del encuentro al ser compartidas, produciendo un clima muy jocoso en las conversaciones. Se reía mucho y muy placenteramente al recordar esas pequeñas trasgresiones.

Algunas veces esas travesuras eran castigadas por otras personas o eventualmente por las mismas consecuencias adversas del hecho, generando connotaciones moralizantes sobre lo que no debe hacerse y direccionando hacia la represión. Otras veces, en cambio, el contexto las protegía, apareciendo alguna figura o circunstancia favorable para llevar adelante la travesura que, como vimos, en cierto sentido era una vuelta a las estructuras fijas, normas y convenciones, para salir airosa, reivindicando la transgresión. Como termina diciendo esta historia:

> Inclusive yo se lo conté a mi papá. Y mi papá lo que dijo fue:
> —¡¡Pero tú!!… ¡¡Qué muchachita!! (riendo).
> Creo que a él le gustaba que yo hiciese esas travesuras, no se le molestaba… Le parecía gracioso. Pero él le pidió disculpas al señor. (Eleonora, transcripción de entrevista, traducción propia).

La pobreza, la carencia económica fue también un elemento repetitivo que se hacía visible en historias sobre la falta de uniforme para la escuela, sobre la cama hecha de palos, el padre que trabaja mucho y no consigue cubrir las necesidades de la casa, el trabajo temprano de niñas y niños, entre otras condiciones presentadas. Sin embargo, junto con la precariedad aparecen historias sobre amistad, solidaridad, generosidad que fueron también recurrentes. Gestos amables de treinta, cuarenta años atrás perduran frescos en la memoria junto con la nostalgia por esas personas a quienes no se vio nunca más. Nos cuenta Jaziguara:

> Cuando yo era pequeña, todas las vacaciones de fin de año, yo viajaba al pueblo de la familia de mi mamá, y allá tenía dos amigos, que eran Kito y Grazinha. Juntos íbamos al río, a la plaza, al monte a subir a los arboles. Hacíamos todo junto. Ya era seguro, siempre para fin de año (transcripción de entrevista, traducción propia).

Este grupo de mujeres, como buena parte de la población que hoy habita las grandes ciudades latinoamericanas, vivió el éxodo desde el interior, con sus referencias a la vida campesina, rural, hacia la ciudad, en este caso Salvador de Bahia, y vio acontecer los grandes cambios urbanos del siglo XX, las transformaciones profundas de la sociedad. Las referencias al campo y a esta migración generan narrativas que se aproximan a algunas preocupaciones de la ecología política, en la cuales no vamos a profundizar, pero que sin embargo muestran una cara de la experiencia sensible marcada en la memoria y en las narrativas profundamente vinculadas a los contextos y a la relación con la naturaleza.

Hijas de un patrón familiar que, aunque mucho más flexible que el de la familia burguesa, no deja de tomarlo como modelo, todas hablan de su trabajo de casa, es un tema recurrente en el habla tanto cuando se refieren

al pasado y al campo como cuando se refieren al presente. Toda vez que el acercamiento consiste en la cartografía de esos territorios de elaboración subjetiva, es menester incorporar lo doméstico. Como ya lo dijo el feminismo, *lo personal es político*, especialmente cuando quieren hacerlo pasar como tópico o no importante. Allí residen tensiones profundas en silencio, que atraviesan los cuerpos, los afectos, la palabra, las ideas. Son estas mujeres organizadas las que han hecho historia en la ciudad en lo que se refiere a la reivindicación de las necesidades, posibilidades y luchas de la mujer de comunidades populares, quienes al mismo tiempo que llevan esa lucha en el día a día no dejan de cuidar y cultivar, incluso de cumplir con rigor el rol que les fue designado socialmente, intentando ir más allá sin desintegrar el territorio donde ellas crían. Algunas veces es visible lo intuitivo, sin saber bien por qué, sin hablar mucho, sin aspirar a resultados. Es ese estar juntas, de mujeres con larga experiencia, mujeres que encarnan la transición y mujeres jóvenes, lo que ofrece heterogeneidad a esta aproximación, observando en sus selecciones y caminos en los tránsitos vitales cómo son agenciadas las experiencias y los afectos.

La estrategia fundamental para provocar y trabajar la sensibilidad va a ser la entrada en escena que será desarrollada más adelante. Diré solamente, por ahora, que se habla de la aparición en un campo de visibilidad sustantivamente diferenciado que al mismo tiempo que se muestra-expone para las demás hace que ellas mismas se vean en un momento donde determinados hitos de los social desaparecen. En resumen, se trata de performarse a sí en el acto de la narración, en el sentido de convertir en acción visible un conjunto de elaboraciones subjetivas, deseos, tensiones no visibilizados que pasan en ese momento a tomar espacio.

El ejercicio de distanciarse de sí en la acción escénica, de traer al frente, a proscenio lo subjetivo, materializando los flujos de ese territorio sensible, de hacerlo real para el/la, otro/a, es lo que discutiremos aquí como desdoblamientos en varios momentos. Tales nociones serán exploradas, en esta investigación, en función del habla y los deseos del Grupo y a partir de la idea de que un proceso creativo declarado puede hacer visible la capacidad de acercarse a ese *finito ilimitado,* de percibir la falta de certezas, la movilidad donde toma forma finita y material lo subjetivo, las capturas, las revueltas, los miedos. Como su representación se hace construcción, idealizaciones que se materializan o que más bien materializan flujos del

deseo en colectivo, aquí la experiencia estética será entonces la vivencia intensa del paso de los contenidos en movimiento preformal hacia una materialidad que en nuestro caso será la del mismo cuerpo y voz de estas mujeres en el espacio escénico. Es una operación que es, al mismo tiempo, construcción de sentido y por ello semántica, conmoción y creación y, por consiguiente, estética y acción social y por ello ética-política.

De la dificultad y la necesidad de hablar de política

> La potencia estética de sentir, aunque igual en derechos que las otras –potencia de pensar filosóficamente, de conocer científicamente, de actuar políticamente– tal vez esté en vías de ocupar una posición privilegiada en el seno de los agenciamientos colectivos de enunciación de nuestra época
>
> (Guattari, 1992: 130).

En los tiempos que corren hay una dinámica densa y agil de estímulos a la sensibilidad, tanto por el desarrollo de lo mediático que presenta muchos tipos diferentes de estímulos, cuanto por la cantidad de información que entra en circulación. Paradójicamente vemos, al mismo tiempo y en los mismos seres que reciben estos estímulos, una dificultad para discernir entre ellos, una sordina en la sensibilidad. No hay tiempo de procesar los estímulos, ni de producir respuestas, sin embargo ya hay respuestas listas para ser consumidas y para simular respuestas. Ese fenómeno es descrito con detalle en *Cartografía sentimental*[7]:

> El bombardeo incesante de materias de expresión, la rapidez con que tales materias caen en desuso y son sustituidas por otras genera una saturación de sentido que funciona como un proceso

7 "O bombardeio incessante de matérias de expressão, a rapidez com que tais matérias caem em desuso e são substituídas por outras gera uma saturação de sentido que funciona como um processo inflacionário. Perdem-se as coordenadas de valor relativo, as coisas podem ter qualquer sentido, elas não têm sentido algum. É uma verdadeira falência da credibilidade de todas as spécies de subjetividade: **Um curto-circuito generalizado**" (Rolnik, 2007: 95).

> inflacionario. Se pierden las coordenadas de valor relativo, las cosas pueden tener cualquier sentido, y no tienen sentido alguno. Es una verdadera carencia de la credibilidad de todas las especies de subjetividad: **Un corto-circuito generalizado** (Rolnik, 2007: 95; negritas de la autora, traducción propia).

Y más adelante:

> Al contrario, ese modo de producción funciona en la base de la incitación del deseo, pero con la condición de interceptar el acceso a lo invisible, abarrotar todo de imagen hasta que el propio gesto creador quede soterrado y no pueda volver a activarse (Rolnik, 2007: 107).

La subjetividad y el deseo serían en esa dinámica solo receptáculos de estímulos, cuerpo sensible, pero sin reacción. No se espera de ellos ninguna producción, ninguna materialización, solo consumo de estímulos. Queda abierta la pregunta de hasta qué punto esto es posible, al menos de manera masiva. Desde la visibilización de este fenómeno algunos movimientos contemporáneos ya han intentado contestar esas tendencias de monopolio sobre los agenciamientos subjetivos, semiólogos como el mexicano Fernando Buen Abad (2012) hablan de una guerra simbólica, guerra de imágenes, entendiendo ese territorio de los afectos y de los contenidos subjetivos como un verdadero campo de la batalla política. Una superposición de mensajes contradictorios, de propuestas estéticas, de modas en lucha que expulsan muchas otras narrativas fuera del juego social, perdidas entre la rapidez, el monopolio de los medios de producción simbólica y la caducidad de los mensajes en este contexto. Mayorías excluidas y muchos grupos minoritarios que ya estaban aislados y no reconocidos por la cultura occidental, blanca, masculina, que ha sido la vara de legitimación en América Latina desde la época de la colonia, vienen a ser considerados en función de un universo de valor que se limita a los imperativos de la economía mercantil, ejerciendo presión sobre lo cultural en tanto que elemento político y de mercado, con lo que esto implica en términos estéticos. Inclusive los discursos en torno a la diversidad cultural y el multiculralismo que tomó fuerza en los años 80 y 90 han sido parte de

esas dinámicas relacionales de la industria cultural. De acuerdo con Rolnik: "De la misma forma, aquella apertura multicultural que parecerá tan interesante, es acompañada de su contrario: un cerramiento segregador, sutil e implacable" (2007: 92; traducción propia).

Según Rolnik, tal apertura en las prácticas estéticas del mundo contemporáneo son claramente una estrategia de control del deseo y de la singularidad. Toda diferencia "real" es decir, todo lo que sea percibido como otredad no controlable y potencialmente transformador es visto como amenaza y, entonces, estilizado, revestido como asunto estrictamente estético, en un sentido formal sin consecuencias. La imagen sirve, en esta estrategia de mercado, para ofertar y estimular el deseo, al mismo tiempo que, paradojicamente, sustituye e impide su trabajo de respuesta a las pulsaciones creativas que vendrían a producir subjetividades situadas con cierta autonomía y agencia. La sustitución de la potencia creativa se da, en este caso, a través de actividades de consumo y recepción pasiva.

Cabe, entonces, preguntarse qué tipo de agenciamiento es el que promueve la cultura de masas, en qué medida nuevos territorios son convocados para lo visible, en qué medida operan sobre el deseo y qué tipo de "agenciamientos y subjetividades otras" queremos propiciar, observar y reelaborar a través de experiencias creativas. Porque una vez que son reconocidos el lugar y la potencia de la experiencia estética en el contexto social, es ineludible la pregunta sobre cómo ese poder se está agenciando, negándose o utilizándose. Todo eso está sucediendo a la vez, en sobre-posiciones simultáneas, pero es necesario ver en detalle si las subjetividades individual y colectiva consiguen cristalizar y si lo cristalizado responde a las necesidades colectivas, abriendo líneas para nuevos horizontes de creación social.

En la medida en que hay conmoción placentera de la sensibilidad colectiva habrá experiencia estética, según Maffesoli, no así según Guattari y Rolnik porque, como vimos, el deseo y la conmoción pueden ser provocados e incapacitados simultáneamente, de modo que puede resultar en ritornelos o en placebos. Por otra parte hay conmociones de la sensibilidad, experiencias colectivas displacenteras como catástrofes o las guerras, y en este sentido diremos que bajo esta perspectiva la experiencia sensible

productiva se encuentra también allí, y puede incluso desencadenar eventos que son también experiencias estéticas.

Para explicar estas dinámicas es necesario volver a la propuesta de Guattari, con el concepto de heterogénesis de la subjetividad, que permitirá, en un panorama mucho más complejo, salidas distintas para el deseo, evadiendo la trampa de la cultura de masas, encontrando y creando otros territorios para la función poética, contribuyendo a procesar, catalizar y estimular la materialización de los afectos y deseos colectivos. En este sentido es necesario insistir en que no me refiero solo a la operación de los artistas, aunque esta actividad también pueda ser analizada a esta luz, sino a procesos inmanentes a la persona y colectivos que se presentan tanto como comunes y cotidianos, como extracotidianos, pero comunitarios.

Introducir el componente político de esta mirada produce una cierta incomodidad en algunos sectores vinculados a lo artístico, algunas dificultades de comprensión aparecen. ¿Qué quiere decir hablar de política en este contexto? ¿A qué nivel? ¿Según qué historia? ¿Desde qué lugar? ¿Es posible hacerlo sin tomar partido? ¿Es un problema tomar partido? Estas preguntas están en el ambiente de un modo que hace necesario detenerse con mayor hondura en la cuestión.

La modificación vertiginosa de las relaciones entre las personas en los últimos tiempos hace que la palabra *política* sea de difícil manejo y la relación que se establece entre ella y las nociones hegemónicas de poder hace que frecuentemente sea entendida como una dimensión secuestrada e incontestable de la vida social, por una parte, o de fracasos idealistas, si es vista como resistencia a los mismos poderes. Se ha producido una especie de cansancio y desencantamiento paralelamente al crecimiento del poder desarrollado por una sociedad de consumo, ante la cual las tentativas de acción pueden parecer, e incluso hacerse aparecer, como ilusión o anacronismo. El tema se ha convertido en algunos espacios en un verdadero tabú. Entretanto, los agenciamientos y las batallas en los territorios subjetivos no descansan. El asunto es qué tanto de la vida social se logra agenciar y en qué medida están siendo convocados o incluso permitidos los enunciados emergentes, el acceso real a la alteridad en lo cotidiano. Esta es una preocupación presente en el contexto de las *Micropolíticas,* palabra usada por Guattari y Rolnik para hablar de la dimensión política de estos agenciamientos locales del deseo y de la subjetividad y sus movimientos más sutiles.

Lo micropolítico definiría los agenciamientos de los movimientos del deseo, no tanto en términos de las grandes problemáticas mundiales, sino en cuanto las configuraciones subjetivas que aparecen, toman fuerza y desaparecen. Esta mirada aparece como diferencia a lo que Deleuze y Guattari han llamado macropolítica, que se refiere a las relaciones de las grandes fuerzas, los partidos políticos, los Estados naciones, las políticas públicas determinadas por tendencias internacionales y el conjunto de las formas políticas modernas que hoy están en vigor y al mismo tiempo en evidente crisis.

América Latina ha vivido, en el último siglo, una cantidad de procesos políticos que pretendieron contestar el poder de los monopolios, ahora trasnacionales, sean estos económicos, de la información, del conocimiento, de la estética. Estos impulsos se adormecieron durante los años 80 y 90, pero han abierto, en esta entrada del siglo XXI, nuevos territorios potentes en varios puntos del continente. Si entendemos la política solo como una serie de acuerdos racionales, exteriores, de fuerzas totalizantes y no como agenciamientos de deseos y necesidades colectivas, veremos cómo las ideas políticas todas perdieron sentido para la mayoría.

Siendo un objetivo entrar en el territorio más sutil de la experiencia con el Grupo de Mujeres del Alto das Pombas y que, entendiendo la escena en un sentido amplio que incluye lo mediático contemporáneo, se hace necesario detenerse y revisar algunas iniciativas de la historia reciente que hacen evidente la actualidad y vigencia de un flujo que ya se ha venido dando en las prácticas artísticas latinoamericanas desde los años 60.

En la esfera política muchas han sido las batallas emprendidas por las reivindicaciones sociales, centrados bien en el problema de clase, bien desde las luchas feministas y de género, bien desde las reivindicaciones étnicas ya indígenas, ya afrodescendientes. En ese mismo momento el teatro latinoamericano, con un profundo reconocimiento de su dimensión política, estaba asumiendo el camino de una construcción de una estética-política o poéticas políticas, en palabras de Augusto Boal. Esto estaría

vinculado a una forma de abordaje de lo social para dar lugar a otras miradas marginalizadas o excluidas de los "patrones cultos" de las estéticas dominantes. Empeñados en construir un lenguaje latinoamericano y en poner al teatro al servicio de los pueblos encontramos a Cuatro Tablas, en Perú, Rajatabla, en Venezuela, Teatro del Oprimido y Teatro Oficina en Brasil. Este movimiento de los años 60 y 70 alimentó de manera decisiva el panorama teatral y sus consecuencias estéticas y políticas en una época. Esto fue comentado por importantes figuras del teatro internacional como Eugenio Barba o Peter Brook, quienes bebieron también en esa fuente y repensaron y renovaron su concepto de teatro en su contacto con lo que ocurría en Latinoamérica:

> En muchos países suramericanos […] un teatro comienza a encontrar su sentido y su necesidad precisamente en relación con las luchas revolucionarias por una parte y al esplendor de una tradición popular sugerida por canciones de trabajadores y leyendas campesinas por otra (Brook, 1970: 86).

Más adelante insiste en la necesidad de ese teatro:

> Ahora que el teatro está más cerca de significar una verdad en la sociedad de un cambio es clara. Y el teatro refleja más bien el deseo de esos cambios que la convicción de que esos cambios pueden ser operados de una cierta manera.
>
> Hay un desafío para los teatros revolucionarios en países con una situación revolucionaria definida, como en América Latina, para que asuman con valor sus teatros con temas claramente definidos (Brook, 1970: 88).

Los comentarios de Eugenio Barba, director del Odin Teatret en Dinamarca a ese respecto son todavía más claros, especialmente en el texto *Arar el cielo para alumbrar raíces*, en el cual narra sus relaciones con grupos de teatro latinoamericanos y explica el origen de ese vínculo. En relación con esto, Lluis Masgrau, colaborador del grupo y teórico de antropología teatral asevera que Barba:

> …queda literalmente prendido por esa rabiosa vocación social de los teatristas latino-americanos. Aquello que en el teatro europeo parecía ser una especie de dimensión sombría agazapada detrás de la estética y la técnica, el teatro latino-americano lo ostenta sin complejos, a plena luz, como una dimensión inmediata e imprescindible: el *ethos*, es decir, la búsqueda del sentido (2002).

En el plano social, el Grupo de Mujeres del Alto das Pombas, fundado en 1982, formó parte de esos movimientos que surgieron o cobraron fuerza en ese período posdictadura de Brasil. Hablaban de reivindicaciones de la población negra, producción de ingresos, violencia y género. Tuvo fuerte actividad en los años 80, decayendo después en los años 90 y temprano siglo XXI, e iniciando un proceso de renovación y formación de la generación de relevo que implica revisar las formas de participación, acción y funcionamiento del grupo para responder a este nuevo momento.

Las historias de vida de este grupo de mujeres, su origen humilde, la vivencia campesina cuando niñas, hacen que sus valores y representaciones tengan poco que ver con la sociedad de consumo. Descubrimos en sus historias un espacio, una distancia en relación con valores que hoy día algunos pretenden universales. Podría decirse que la educación en el campo y en las comunidades populares, aunque se haya trabajado en imponer junto a una cierta visión del conocimiento un sistema de valores y creencias, solo lo consiguió de manera relativa. Veiamos, por ejemplo, que en la constitución de la familia, esta no llega a seguir, casi nunca, el patrón de la familia burguesa, o por lo menos no tenía el peso que tuvo en las clases medias y altas. Esto podría implicar también y paradójicamente menor presencia de instituciones de coacción e inducción, lo que puede haber permitido la formación de corrientes subjetivas alternativas.

Por otra parte interesan los diversos procesos que forman parte de esa amalgama, es decir, estudiar la intermediación entre lo que es realidad para ellas, en su contexto cotidiano situado y lo que entendemos por procesos culturales globales. De este modo es necesario entender la contemporaneidad en ellas como tránsito entre los estratos temporales y de territorio, categorías, formas del lenguaje, miradas sobre lo

político, sobre concepciones de la mujer y el género. Enunciados en torno a estos asuntos se hacen visibles tomando diferentes formas en el habla y las narrativas. No nos referimos aquí a superposiciones de una linealidad causal y unívoca de la historia común. Este fenómeno lo explica Guattari en estos términos: "Las líneas evolutivas se presentan en rizomas, las periodizaciones no son sincrónicas, si no heterocrónicas" (Guattari, 1992: 52). Así, hay una diferencia, distancia, extrañamiento entre la vida de esas mujeres en relación con la era *trans*, que Jean Baudrillard presenta como característica de la posmodernidad. Este autor utiliza este prefijo que literalmente quiere decir: *más allá*, *a través*, *después de*, *en tránsito a/desde*, para hablar de una característica de la sociedad e inclusive del pensamiento actual, para el cual nada puede ser definido, todo es liminar, todo es virtual y provisional. Esto es visible en términos como *trans-estética* o *trans-sexualidad*.

Es necesario pensar y observar que los testimonios de ellas con y en relación a aspectos concretos de la realidad son comprensibles solo en la medida en que se asumen la perspectivas de una contemporaneidad heterogénea más allá del enunciado multicultural, en un sentido político que visibilice fuerzas y controles operando. Observar el modo cómo asumen o no las poblaciones periféricas las nuevas tecnologías evidencia estos estratos. Desde la negativa de Edith de recordar su número telefónico hasta los tres teléfonos sonando al mismo tiempo de Luciana se hacen visibles flujos que en cierto sentido se tejen con asperezas. Cuáles serían las configuraciones de estas mujeres que si bien no entran en la *Cartografía sentimental* de Rolnik, pues no son noviecitas aferradas o frustradas[8], no son personajes de ese mapa más próximo a los dramas de la mujer de clase media y que, antes bien, dibujan otras cartografías que pertenecen a realidades situadas en territorios no visibilizados.

Decimos entonces que en esos encuentros se mezclan elementos heterogéneos, dando una textura singular a la relación memoria/contemporaneidad. Nuestras compañeras son mujeres oriundas del campo, con marcas de sus experiencias en el cuerpo, en la voz, la mayoría con experiencias de

8 Figura del análisis en el texto *Cartografia sentimental*, referida principalmente a la mujer de clase media en el siglo XX y sus dificultades de producción de territorio existencial para sí frente a las dinámicas coloniales y modernas de Suely Rolnik (2007: 40-41).

pobreza, de familias fragmentadas, mujeres de comunidades populares atravesando el siglo XX y llegando al XXI. No sin cierto desconcierto, llenas de saberes a los cuales a menudo les falta el soporte de la expresión, espacio, territorio de visibilidad, con sus profundos cambios, es decir, el paso del migrante en el espacio es también una migración de formas y de ámbitos de enunciación.

> El nuevo paradigma estético tiene implicaciones ético-políticas porque quien habla de creación, habla de responsabilidad de la instancia creadora en relación con la cosa creada, en inflexión del estado de cosas, en bifurcación más allá de esquemas pre-establecidos y, aquí, una vez más, en consideración del destino de la alteridad en sus modalidades extremas (Guattari, 1992: 137).

El siglo XXI retoma las preguntas que se levantan desde las necesidades incontestables de las mayorías. Nuevos modos de acción y de participación política deben ser pensados, nuevas prácticas probadas. La salida del *impasse* colonial moderno y posmoderno no está garantizada por esa actividad maquínica del deseo y de la subjetividad en producción. El diálogo con las fuerzas macropolíticas, las luchas en el plano de lo estatal y de las políticas públicas no dejan de ser territorios de poder que se disputan y que determinan formaciones sociales. En este sentido, autores de las teorías sobre la posmodernidad, como el mismo Baudrillard, van a relativizar las posibilidades reales de las apuestas micropolíticas frente a fuerzas macropolíticas que están cada día más allá de toda posibilidad de elaboración social, que habitan en el mundo virtual de la imagen y del control invisible.

Sin embargo, es necesario conservar o restaurar la posibilidad de hablar de política fuera de las lógicas ortodoxas de lo estatal, por una parte, y más allá de los mecanismos de simulación del mercado. No es sino mediante la atención y el cuidado de las instancias micropolíticas que puede ser reencontrado el flujo del deseo colectivo y desde allí materializarse como opciones y propuestas que pudieran alcanzar escenarios macropolíticos. El deseo de escuchar y ver a las y los otras/os es darles un lugar de visibilidad, y esto es ya una posición política.

> La saturación de lo político, que es, por esencia, lejano y proyectivo, recupera toda su importancia en lo cotidiano y en las relaciones de "proxemia". Lo que estaba en el futuro, lo que era únicamente esperado en el cuadro del devenir, de una sociedad perfecta, o a ser hecha, se torna visible, posible e incluso palpable. Es eso lo que he llamado transfiguración de lo político. Esta da lugar a lo doméstico, con la cultura del sentimiento, que es su expresión más visible (Maffesoli, 1995: 46).

Hay que decir que esa transfiguración hacia la sensibilidad ya se venía dando, inclusive (o especialmente) en el seno de la sociedad de consumo; faltaría preguntarse por sus consecuencias. La estetización de todos los ámbitos de la vida de acuerdo con patrones fabricados o adaptados por la industria cultural participa del efecto de estímulo y abarrotamiento del deseo. Aparece aquí la diferencia más importante entre Maffesoli y Guattari. Para Maffesoli, el uso que hace la sociedad de consumo e incluso la industria cultural de la imagen y de los valores subjetivos implica de por sí cambios profundos y un proceso de transfiguración social. Para Guattari, por otra parte, ese uso solo presenta nuevas estrategias de aplanamiento de la subjetividad, frente a lo cual propone el desarrollo de nuevas prácticas sociales a partir de una subjetividad entendida en su complejidad y que incorpora de manera profunda la noción de alteridad, un paradigma ético-estético que permita restaurar la comunidad subjetiva y las capacidades productivas:

> Es en las trincheras del arte que se encuentran los núcleos de resistencia de los más consecuentes al rolo compresor de la subjetividad capitalística, la de la unidimensionalidad, de equivalencias generalizadas, de la segregación, de la sordera para la verdadera alteridad (Guattari, 1992: 115).

Dice también:

> Existe una opción ética en favor de la riqueza de lo posible, una ética y una política de lo virtual que des-corporifica, desterritorializa la contingencia, la causalidad lineal, el peso de los estados de cosas y de las significaciones que nos asedian (Guattari, 1992: 42).

No hablamos aquí de una política necesariamente militante, ni de poder, ni pública. Hablamos de esa micropolítica silenciosa que administra la circulación del afecto, de las identificaciones, del deseo y del sueño, vehiculando más de lo que públicamente se reconoce. Hablo aquí de revelar este hecho y de catalizar su movilización restaurando un lugar para ciertas narrativas invisibilizadas. En este punto considero necesario insistir en el hecho de que lo que se busca no es variedad en las formas, sino verdadera alteridad emergente, el camino mismo del proceso que lejos de provocar el deseo para luego adosarlo a una materialidad lista en venta, tenga la paciencia de esperar el movimiento de la sensibilidad, la experiencia alteritaria, el deseo que se manifieste y genere configuraciones que materialicen, que es lo que estamos llamando experiencia estética: "Es una forma de entender el ser y la multiplicidad, una especie de evolución guiada por la capacidad sensible" (Rolnik, 2007: 59).

La idea de desterritorialización que sería lo que evidencia la transformación y el cambio, es la caducidad de los territorios conquistados ante las nuevas solicitudes del deseo que, según Deleuze y Guattari, permite percibir la falta de sentido y la arbitrariedad de las órdenes naturalizadas desde los discursos del deber ser y lo frágil del artificio del límite entre lo posible y lo imposible. Como etapa de los procesos sociales, la desterritorialización es la necesaria deconfiguraciòn de lo caduco, a partir de la cual se necesitan estrategias que permitan la construcción de territorios donde sea posible cristalizar los afectos a partir de una heterogénesis maquínica que permita que el factor alteridad y el potente movimiento del deseo no desaparezcan. Esto no implica la negación del pasado, de los acervos, ni una entrega a todo lo novedoso, caldo justamente alimentado por las dinámicas de consumo. Lo que apunta es a que la vida subjetiva debe ser reelaborada constantemente a partir de agenciamientos antiguos y nuevos, heterogeneos, donde en cada reelaboración los enunciados son reescritos en una clave que dialoga efectivamente con los contextos micropolíticos.

Como operador o dispositivo que permite observar, palpar y provocar los complejos territorios arriba descritos, identificamos la escena, las tablas de representación, como espacio privilegiado de materialización de narrativas, de visibilidad, de fuerza de transformación de naturaleza esencialmente estética. Se parte, en este aspecto, de las reflexiones desarrolladas por Augusto Boal con el Teatro del Oprimido, tanto en el sentido de la necesidad de abrir ese espacio restringido para la gente común, después de haber reconocido su naturaleza política, así como en el aporte de algunos elementos de análisis de la escena y su relación con la subjetividades expresadas en los textos *O arco-íris do desejo* (2002) y *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (2005).

El trabajo del Teatro del Oprimido autorizando la entrada en escena de las personas comunes, no especialistas, aficionados al teatro o no, permite que las historias que son escenificadas, elaboradas y analizadas en el contexto escénico sean heterogéneas y que respondan a la realidad de las personas en una dinámica de verdadera y delicada alteridad.

La entrada en escena: El privilegio estético/El privilegio político

Como bien lo presenta Boal (2005), el teatro ha sido una maquinaria política utilizada y reconocida como tal. En la larga historia del arte teatral, con sus variaciones formales, hay un aspecto presente siempre que parece formar parte de su naturaleza: el complejo placer que produce, desde las danzas colectivas de los pueblos originarios, pasando la catarsis de la que habla Aristóteles en la tragedia griega, el circo romano, el teatro isabelino, hasta hoy. Las artes escénicas han estado vinculadas a una respuesta emocional placentera que en algunos casos tiene forma de diversión, pero que incluye también el vértigo, el miedo, la sorpresa, la risa plena, la compasión, incluso, el llanto, donde vemos una efectividad política, a través de operaciones sobre las afectividades. Estas vinculaciones ya eran evidentes, como fue dicho, en los textos aristotélicos con los conceptos de *empatía*, *catarsis* y *alienación*. Retomando el análisis de Augusto Boal, en sus observaciones sobre la dimensión política del hecho teatral, señala que el efecto empático actúa como obstructor de procesos sociales y políticos, y fue usado para estos fines:

> La empatía tiene que ser entendida como el arma terrible que realmente es. La empatía es el arma más peligrosa de todo el arsenal del teatro y de las artes afines (cine y TV).
>
> Su mecanismo, a menudo insidioso, consiste en yuxtaponer dos personas (una ficticia y otra real), dos universos, y hacer que una de esas personas (la real, el espectador) entregue a la otra, la ficticia (el personaje), su poder de decisión. El hombre abdica, en favor de la imagen, de su poder de decisión (Boal, 2005: 170-171)[9].

Es una rendición emocional ante la imagen por parte del espectador. Las narrativas puestas en escena logran hacerse, entonces, con un poder en la subjetividad de los espectadores de la cual tanto Bertold Brecht como el propio Boal advierten se debe tener cuidado. La emoción es necesaria, vital, reconocen ambos, pero esa movilización afectiva no es inocente, en la complejidad de las dinámicas intersubjetivas se mueven otras fuerzas. Esa experiencia vivida de manera ajena, o alienada en el cuerpo del actor que le sustituye, entra en la esfera existencial del espectador, dialoga con su percepción del mundo, generando ecos en el comportamiento social.

La escena, como un espacio propio del fenómeno estético, ha sido caracterizada y pensada por Boal como espacio complejo de operaciones subjetivas. El espacio escénico, inclusive para Boal, está conformado por el palco y la platea, pero no en el sentido referido a las partes de los edificios diseñados convencionalmente para las representaciones teatrales, sino entendido como cualquier lugar que tiene un espacio restringido para la representación y otro para la recepción, con separaciones que pueden ser físicas, de barreras, cambios drásticos de nivel, foso de la orquesta inclusive o indicados por la propia acción escénica no cotidiana, tanto como simbólicas alusivas al tipo de iluminación, marcas

9 "A empatia tem que ser entendida como a arma terrível que realmente é. A empatia é a arma mais perigosa de todo o arsenal do teatro e das artes afins (cinema e TV). / Seu mecanismo, às vezes insidioso, consiste em justapor duas pessoas (uma fictícia e outra real), dois universos, e fazer com que uma dessas pessoas (a real, o espectador) ofereça à outra, a fictícia (o personagem), seu poder de decisão. O homem abdica, em favor da imagem, do seu poder de decisão" (traducción propia).

en el piso, en espacios comunitarios o acciones no convencionales en espacios públicos. El fenómeno estético en este contexto estaría generado por una determinada performance puesta bajo la mirada del otro, en una relación de tensión que permite, en un cierto nivel subjetivo, la interpenetración de estos territorios, el del observar y el de ser observado.

Boal atribuye al espacio escénico tres cualidades principales que hacen posible el acontecimiento de la experiencia estética. En primer lugar este espacio es *dicotómico* y *dicotomizante*. Dicotomiza a la persona, el espacio y el tiempo, generando una especie de paradoja a través de la cual la persona puede tomar distancia de sí misma, ser y no ser él/ella y observarse desde ese otro/a que es el personaje, estar en el tiempo-espacio presente de la representación y en el tiempo-espacio simbólico de lo representado. Va a ser simultáneamente él y el personaje, pero además el espectador va a participar en esa paradoja. "Este mecanismo de re-vivencia hace simultáneos un yo y un no yo que, sin embargo, están separados en el espacio y en el tiempo. Por eso, los dos no pueden ser uno, aunque lo sean y lo son" (Boal, 2002: 38)[10].

Luego, el espacio estético es plástico. La plasticidad entendida literalmente como una cualidad de la materia que nos permite modificarla, modelarla. Esto incluye el propio cuerpo, la imagen creada, las dimensiones fluidas de la escena, que al mismo tiempo tienen el poder de la materialidad, estimulando intensamente la actividad creativa. Boal explica: "El espacio estético tiene la misma plasticidad del sueño y ofrece la misma rigidez de las dimensiones físicas y de los volúmenes sólidos" (Boal, 2000: 32)[11].

Por último, el espacio estético tiene un efecto telemicroscópico, refiriéndode a la capacidad de traer al aquí y ahora hechos distantes en el espacio y en el tiempo, así como aspectos soterrados del ser. La posibilidad de cambios súbitos de perspectivas y de próximidad o distancia con las cosas son parte de esta cualidad. Este elemento posibilita entonces la edi-

10 "Este mecanismo de revivenciação simultaniza um eu e um não-eu que, no entanto, estão separados no espaço e no tempo. Por isso, os dois não podem ser um só, ainda que o sejam, e são" (traducción propia).

11 "O espaço estético possui a mesma plasticidade do sonho e oferece a mesma rigidez das dimensões físicas e dos volumes sólidos" (traducción propia).

ción de lo real, la perspectiva situada, la jerarquización de puntos de vista, constituyéndose en dispositivo creativo de versiones, sentidos y lecturas en la experiencia de lo real.

Estas tres nociones permiten hablar de los aspectos fundamentales del ejercicio escénico, como aquellos procesos micropolíticos de la subjetividad y sus agenciamientos que venimos tratando. Las dicotomías, o más bien, la situación paradójica que ocurre en la persona que representa y que reverbera en la persona espectadora genera un tiempo y un espacio de especial riqueza, pero también de especial fragilidad, donde se juegan los deseos, las fuerzas en proceso que transitan en ese espacio hacia lo visible. La persona y el personaje se observan mutuamente accionando, con la posibilidad de tocarse y transformarse, en consciencia doble de sí misma y en consciencia de la transformación sutil que está ocurriendo.

Ese solaparse de dimensiones tanto de la persona como del personaje, así como de tiempos y espacios de diversos órdenes es lo que Boal llama *metaxis,* la co-existencia de seres, espacios y tiempos diferentes en un aquí y un ahora. Hay una dimensión real de la cotidianidad y otra que se le sobrepone, estableciendo una relación viva entre estos dos planos diferenciados de realidad, propiciando la transformación de uno por el otro. Esto es, la capacidad de lo teatral de hacer pasar el deseo a compuestos de realidad simbólicos y subjetivos, y de estos al plano de la realidad cotidiana por medio de la experiencia estética en su fuerza productiva. Recordemos que esos tránsitos son colectivos y que se dan en el interior de los grupos y se proyectan esparciéndose en múltiples direcciones. El trabajo estaría entonces en propiciar mecanismos para que esas narrativas de los margenes puedan traspasar a la persona y al grupo y alcanzar el cuerpo social, llevando su textura y sensibilidad específica y enriqueciendo la realidad.

He aquí la fértil paradoja que se establece en la escena en el momento en que dos mundos de diferentes naturaleza se encuentran co-existiendo. La conmoción vendría de esa multiplicidad en acto que se desdobla frente a los ojos del espectador. En el aquí y ahora de la escena, así como en el intérprete-actor, aquel que está en escena, profesional o no, se opera un fenómeno de descomposición ontológica que fractaliza lo real, pero este fenómeno solo es posible mediante la catalización del mirar del otro. La

exposición a la mirada en un lugar privilegiado de visibilidad potencia un estado de vulnerabilidad en el encuentro real con la alteridad que, como veremos, opera en cierta medida en la performance cotidiana, pero es catalizada en el fenómeno teatral por el dispositivo que el espacio escénico constituye para llevar al límite esta experiencia. El espectador, entonces, en estado de empatía, acompaña este proceso que lo atraviesa.

Ahora, es posible trasponer ese fenómeno a una mirada más amplia, pues, gracias a ese poder del espacio escénico, al establecimiento de esa relación intensa, a ese contacto y mobilización directa de la subjetividad, ese fenómeno ha tenido un impacto social de grandes proporciones.

Lo que quiere decirse es que el ritual escénico genera este efecto de metaxis, de paradoja dicotomizante, no solo para los implicados en un determinado hecho escénico, actor-espectador, sino, pensado de manera masiva, para la sociedad en general cuando realmente consigue materializar aquellos flujos, los flujos del deseo (y miedos, intuiciones) del colectivo. El asunto aquí es visualizar el poder de ese espacio en el seno de lo social, el poder del púlpito sacerdotal, del escenario, de la tarima, del trono y finalmente de la pantalla, de ese lugar para ser mirado, con sus cualidades de espacio espectacular.

A través de las características que Boal le atribuye al espacio escénico –plasticidad, efecto dicotómico y efecto tele-microscópico– se establece un ámbito de operación social amplificado por lo que él llama procesos de ósmosis e inducción analógica para explicar la relación de poder entre el palco teatral y la platea. Con estas nociones Boal explica cómo a través del teatro es posible ejercer fuerzas opresoras de la sociedad. Él llama *ósmosis* al proceso mediante el cual las ideas dominantes se esparcen en la sociedad a través de las unidades mínimas de organización social: la escuela, la familia y la vecindad y, en este momento, los medios de comunicaciòn de masas y de la industria cultural en general. Como en todo acontecimiento particular aparecen reflejos de los valores imperativos de una sociedad, estos circulan atravesando a los colectivos y a las personas de diversas maneras:

> ¿Como se produce la ósmosis? Tanto a través de la represión como por la seducción, por repulsión, odio, miedo, violencia o, al contrario, a través de la atracción, de los premios, el amor, el deseo, la dependencia etc. Así como en la sociedad, a través de las economías del salario, del afecto, del prestigio, las opciones son constreñidas.

En el teatro, siguiendo a Boal, se establece una relación intransitiva del palco a la platea, pues esta recibe pasivamente los contenidos. Aunque el mismo Boal diga que "nadie puede ser reducido a la condición absoluta de objeto", la preocupación de que se establezca una relación de opresión o al menos de dominación del palco hacia la platea, persiste.

En el caso de la inducción analógica se propone ver cómo se traspone del caso particular al general. En el teatro convencional esto ha implicado pequeñas "verdades" erigidas en el escenario que generan impacto materializandose posteriormente en el colectivo. Sin embargo, también veríamos, en el caso de la poética por él propuesta en el Teatro del Oprimido, operar la inducción analógica con otro sentido, en el cual la historia de una persona, caso particular, reverbera en el público asociándose a otros casos parecidos, movilizando, de este modo, un territorio en común en el cual, hasta ese momento, todos se encontraban solitarios

En el contexto de Teatro del Oprimido, Boal introduce la idea de que si bien el teatro ha sido usado como herramienta de control y opresión, la escena y sus poderes efectivos y afectivos podrían también alcanzar otros destinos como catalizadores de procesos sociales liberadores. En el proceso de democratización de la escena planteado por Boal, la relación entre esos dos planos de realidad toma una forma diferente, permitiendo el diálogo entre tales planos, produciendo un efecto de reflexividad en acción que es directamente explorado en el ejercicio de experimentación escénica. Las variaciones de cada narrativa escenificada, que son en buena parte de su obra historias reales, constituyen un juego maquínico, dinámica de reflejos o reflexiones posibles, lo cual, además sucede naturalmente en el momento escénico, como explica Bião:

> En tanto que "una mirada del exterior", "la reflexividad" es por consiguiente "teórica", dado que dirige la mirada sobre sí misma, de una manera "contemplativa", extranjera, cercana de la proposición

brechtiana del "efect-V", es decir, la reflexión crítica y su expresión por parte del actor sobre el personaje que interpreta.

La reflexividad es próxima del "efecto-V", sin embargo, una diferencia importante permanece entre estas nociones, dado que el aspecto crítico no existe necesariamente para la primera (Bião, 1990: 146)[12].

En el ejercicio escénico del Teatro del Oprimido se hace consciente este hecho para analizar las formas de lo que venimos llamando, con Bião, teatralidad de lo cotidiano y, por otra parte, para promover ese carácter potencialmente subversivo de la espectacularidad. El Teatro del Oprimido parte de la idea de que el teatro es la base de la vida social y de que las interacciones, especialmente las relacionadas con el poder, se fundamentan en estas actuaciones. En mi opinión, la aproximación política de Boal puede llegar a ser a tal punto utilitaria, que no responda a las inquietudes que he venido colocando en el transcurso de esta investigación. Buscar soluciones que se puedan trasponer directamente a la realidad, al igual que poner el énfasis en la condición de colonizados y oprimidos de los y las participantes, profesionales o no, me parece que limita de manera abismal la observación de los movimientos de la subjetividad y sus flujos que son la médula de esta investigación, especialmente en el sentido político que aquí desarrollamos. Sin embargo, su descripción y caracterización del espacio escénico así como los procesos que relacionan el palco-platea, la democratización de esos espacios y el análisis de su potencia política son fundamentales para el desarrollo de este trabajo. Propongo pensar una *inducción diferencial*, además de la analógica propuesta por él, es decir, observar cómo aparecen singularidades en las historias de vida y en las *performances* registradas y cómo esas singularidades de casos particulares alcanzan espacios más amplios e nintroducen reflexiones disruptivas, con posibilidades de conmoción estética en la subjetividad colectiva desde la diferencia.

12 "Etant un 'regard de 'extérieur', la 'reflexivité' est. donc, 'théorique', puisque l'on dirige le regard sur soi-même, de une manière 'contemplativa', étrangère, proche de la proposition brechtienne de l 'effet-V' c'est-a-dire la réflexion critique et son expression de la part de l'acteur, sur le personnage qu'il joue.
La 'reflexivité' est proche de 'l´effet-V', mais une différence importante demeure entre ces notions, puisque l´aspect critique n'existe pasnécessairement pour la première" (traducción propia supervisada por el autor).

En el caso de la experiencia con el Grupo de Mujeres, los planos de reflexión que aparecen en la experiencia de *metaxis* transitan desde la propia experiencia de ellas mismas, en el ejercicio de distanciamiento íntimo que se produce cuando intentan recomponer singularidades de sus experiencias de vida para las otras. La distancia entre el hecho ocurrido y su rememoración y narración pone en juego nuestras categorías de trabajo: memoria, cotidiano e imaginario. Se presenta un problema de densidades; elementos que han sido naturalizados de la historia o de la cotidianidad, y en esta medida se han hecho transparentes, vuelven a tomar presencia, opacidad en la escena, interrogan de nuevo. En ese momento, la paradoja se establece entre las propias cualidades de su cotidianidad con sus presupuestos naturalizados e invisibles, por una parte, y su propia complejidad e singularidad individual y colectiva dinámica y sensible, que problematiza la primera. Ambos procesos vienen a desencadenar movimiento, reflexividad e intersubjetividad.

Esa capacidad reflexiva, crítica o no, entraría en las dinámicas maquínicas de la subjetividad como capacidad de hacer entrar en paradoja a la propia realidad social, no sustituyendo la voluntad del espectador, al contrario, interrogándolo y propiciando nuevos flujos. En el texto citado, Bião se refiere a la experiencia del actor, así como Boal se refiere a la experiencia de la persona que entra en escena en el Teatro del Oprimido y que sufre este proceso dicotomizante y reflexivo. La escena por sí sola puede cumplir este papel, en un plano más amplio, la de los flujos sociales que producen lo real-social, sin olvidar la tensión con las narrativas y estéticas dominantes en este sentido. De nuevo el pensamiento de Bertolt Brecht ilumina este camino en el papel que atribuye a la fábula en el montaje teatral, entendiendo por fábula la narrativa, la historia que el montaje cuenta.

Brecht llama la atención sobre el argumento de la obra y sobre el hecho de cómo los acontecimientos se particularizan en una circunstancia, en un cuerpo concreto:

> …todo depende de la fábula que es el núcleo de la historia teatral. Son los acontecimientos que ocurren entre los hombres los que constituyen materia de discusión y de crítica para él mismo. Y que pueden ser modificados por él. Pero el hombre particularizado que el actor desempeña al final se adentra más allá de lo que sucede, porque el acontecimiento es tanto más impactante cuando se realiza en un hombre en particular (Brecht, 2005: 159).

Brecht repregunta sobre la posible operatividad de la fábula, y luego apunta al hecho de que la actualidad a veces quiere darse respuestas con argumentos anacrónicos, conformándose con las viejas narrativas, con *cliches* empobrecidos, memorizados y repetidos en la incapacidad de descubrir aquello que despertaría placer y conmoción actual. Esto significaría encontrar las fábulas correspondientes a nuestro momento histórico que restablecería el poder de la escena teatral. Esto nos haría entrar en el terreno de esa experiencia estética de la que venimos hablando, ese intuir y ver aparecer mundos emergentes y organizarse en su devenir materia, ofreciendo, de hecho, la posibilidad de agenciar realidades subjetivas y producción de mundo.

Todo indica que en los tiempos que corren la pregunta pierde pertinencia si renunciamos a colocarla en la dimensión política de la acción pública, inclusive si sobre esta dimensión de lo social pesa, como ya fue dicho, una especie de tabú. Es por esto que se insiste en revisar estos procesos a la luz de teorías que permiten entender la política como el agenciamiento colectivo de los deseos y necesidades materiales y semánticas también colectivas vinculadas a la experiencia estética. Entonces queda claro que el teatro puede ser y es, en la mayoría de los casos, un operador en ese sentido, y la escena, un espacio predilecto "…siendo la división escenario-sala no solo espacial, arquitectónica, sino también intensamente subjetiva, enfría, apaga, desactiva el lado de la sala y confiere al lado de la escena las dos dimensiones subjetivas del espacio: la dimensión afectiva y la dimensión onírica (Boal, 2002: 34)[13].

13 "Sendo a divisão cena-sala não apenas espacial, arquitetônica, mas também, intensamente subjetiva, ela esfria, desaquece, desativa o lado da sala e confere ao lado da cena as duas dimensões subjetivas do espaço: a dimensão afetiva e a dimensão onírica" (traducción propia).

En el caso de la experiencia del Alto das Pombas podríamos entenderla, parafraseando con todo respeto y riesgo al propio Brecht: *Todo depende de la narrativa, que es el núcleo de la historia social. Son los acontecimientos que ocurren con las mujeres lo que constituye materia de reflexión y de acción, pudiendo ser por ellas modificados. Pero es la mujer particularizada (la de cada historia propia y vivida) que es llevada a la escena y que se representa en la actuación, la que va más allá de lo narrado, pues el acontecimiento es tanto más impactante cuando se realiza en una mujer en particular.* Me permito aquí esta paráfrasis porque encuentro que el origen y la naturaleza de estas historias, que podrían ser vistas inclusive como un conglomerado de imágenes, más allá del argumento, traen al momento escénico cualidades singulares que son de vital importancia a la hora de reflexionar sobre las dominantes estéticas de una época y de la escena como operadora de lo social. En este caso, la selección de las historias que ellas traen y las re-elaboraciones que son hechas por la porpia narradora para las otras, muestran una trama subjetiva singular de este colectivo y su contexto. El origen de lo que llevan o no para escena responde a las necesidades del flujo subjetivo actual en ellas. Sobre este tema, en su época, Brecht se expresa en estos términos:

> El mundo que se está reproduciendo y del cual se toman extractos para la creación de los referidos estados del alma y las emociones, surge de cosas en tal medida pobres y escasas –un poco de caricatura, un tanto de mímica, una parte de texto– que es imposible dejar de admirar a la gente de teatro. La admiramos por conseguir, con una copia tan pobre del mundo, emocionar a los espectadores más intensamente que el propio mundo (Brecht, 2005: 138).

Para Brecht, el teatro de su tiempo se quedaba rezagado de la realidad y de la ciencia y por lo tanto estaba sub-operando. Pero Boal no ve en eso una dificultad del teatro, sino un propósito determinado del uso de lo teatral. Un teatro que no acompaña y menos aún estimula la transformación social, que quiere mantener al espectador pasivo en el mismo estado de cosas, o dicho por más adelante por el propio Brecth: " …en la medida en que la fábula es un acontecimiento específico, de ella resulta un sentido bien determinado. Es decir que la fábula, de entre los varios intereses

posibles, satisface solo ciertos y determinados intereses" (Brecht, 2005: 158). Esto significaría que ninguna narrativa podría dar cuenta de todos los contextos, ni de todos los flujos, solo de algunos y en esta selección se ejerce poder. El *resto*, tal como es entendido en el psicoanálisis para hablar de contenidos supuestamente intrascendentes y que luego son usados por la psique como operadores de otros deseos, consiste, en en este caso, en los flujos colectivos que no llegan a participar de la creación colectiva de realidad social. Es una experiencia con la alteridad al interior de la sociedad que puede estar siendo obviada, negada la heterogeneidad o revestida. Cae allí todo el peso del mercado-valor-cultural, pesando sobre los procesos de la subjetividad común:

> …se hace visible que esa demanda histérica de ciertas noviecitas se adapta perfectamente en aquello que los medios muchas veces se proponen, perversamente proporcionar. Y cuando ellos encarnan el papel de especuladores de sentidos y valores: son ellos quienes saben, con absoluta exclusividad, cuáles son los sentidos más rentables, cada día, en la bolsa de valores culturales. Es más, son los propios medios quienes lo determinan, a través de la selección de imágenes que realizan (Rolnik, 2007: 104-105)[14].

Los mecanismos de control han venido pasando a actuar en el plano estético que creó, en los años 80 y 90 del siglo XX, signos escandalosos:

> Para no encontrarse aislado, un individuo puede renunciar a su propio juicio. Esta es una condición de la vida en una sociedad humana; si fuera de otra manera, la integración sería imposible.
>
> Ese temor al aislamiento (no solo el temor que tiene el individuo de que lo aparten sino también la duda sobre su propia capacidad de juicio) forma parte integrante, según nosotros, de todos los procesos de opinión pública. Aquí reside el punto vulnerable del

14 "…se dá conta de que essa demanda histérica de certas noivinhas se enquadra perfeitamente naquilo que a mídia muitas vezes propõe, perversamente, a fornecer. É quando ela encarna o papel de especuladora de sentidos e valores: é ela quem sabe, com absoluta exclusividade, quais os sentidos mais rentáveis, a cada dia, na bolsa de valores culturais. Aliás, é a própria mídia que o determina, através de seleção de imagens que opera" (traducción propia).

> individuo; en esto los grupos sociales pueden castigarlo por no haber sabido adaptarse. Hay un vínculo estrecho entre los conceptos de opinión pública, sanción y castigo (Nöelle-Neumann, 1995).

Teniendo potencia para aportar en términos de diversidad y alteridad al violento debate estético que se vive en la contemporaneidad, determinados flujos de la experiencia social operan de manera marginal.

Tanto el Teatro Épico de Brecht, como el Teatro del Oprimido propuesto por Boal presentan una mirada política que evidencia el modo cómo la actividad social vinculada a la naturaleza sensible y creativa, así como a la producciòn de sentidos opera políticamente sea esto expreso o no. La sensibilidades estan moviendose, los enunciados estan produciendose a partir, entre otras condiciones, del estado de las sensibilidades y capacidades productivas de una sociedad. Mirar los universos de lo político no desde los macro-proyectos de justicia, igualdad, etc., en marcos epistémicos y legislativos, si no desde los movimientos y del estudio de la subjetividad colectiva, desde los flujos del deseo, más allá de las lógicas racionalistas e inclusive dialécticas, contribuye a reorientar el debate hacia la agencia popular y los movimientos sociales. Si nos aproximamos a los fenómenos micropolíticos, tal como propone Guattari, trabajando a partir de contextos y prácticas singulares en situaciones concretas, vistos en el mapa de los imaginarios sociales actuales, aparecen en el campo de comprensión elementos no considerados en las elaboraciones macropolíticas. Estos elementos, solo visibles a escala micropolítica, constituyen la instancia en la cual es posible acceder a zonas singulares, desconocidas, negadas de la subjetividad. Procesos liberadores, en este sentido, no en tanto pedagogia brechtiana, ni en el análisis de la opresión de Boal, sino en el análisis y sobre todo potenciación y elaboración constante del deseo, del encuentro con la alteridad y sus operaciones de diversificación, pluralidad y complejidad. Es a estos elementos manifiestos en los encuentros con el grupo de mujeres que me refiero cuando señalo el espacio escénico como territorio de elaboraciones de lo social con cualidades políticas.

Se trata, además de observar cómo operan las selecciones narrativas de estas mujeres, de atender a cómo son presentados estos elementos a menudo polémicos o comprometores. Igualmente, de enfocarnos en el

hecho de que ellas se están colocando performativamente, a partir de su concienciación de esos territorios escénicos y de visibilidad privilegiada como creadoras de un discurso. Inclusive contemplando los aspectos de la contemporaneidad tal como los están experimentando, que es una contemporaneidad que habita en las márgenes de la circulación dominante de la hiper-red, pero que no escapa a su radio de influencia e implica una expansión del espacio de la experiencia estética en dirección a ámbitos más allá de lo cotidiano, de lo familiar, a espacios de elaboración política operantes en otras escalas. Es, en este sentido, que se propone el estudio de estrategias para que esas narrativas marginales puedan atravesar a la persona y al grupo para alcanzar el cuerpo social. Es a la luz de esos efectos reflexivos que la sociedad de control ha comenzado a abrir ciertos espacios, y esas aperturas, aunque contradictorias como vimos arriba, pueden ser aprovechadas para dar entrada a perspectivas estéticas con otras cualidades sensibles.

Un análisis crítico de las estéticas dominantes de la economía cultural, con toda la carga de violencia que la transita, no es un objetivo de este trabajo, que se orienta a elaboraciones desde un espacio más íntimo. Sin embargo, este desplazamiento, que pudiera leerse como parte de los procesos de distinción cultural señalados por Pierre Bordeau, como mecanismos de cambio de los elementos simbólicos de las identificaciones de clase, dejando elementos abandonados a los estratos subsiguientes, en realidad aspira a recuperar esos mismos elementos en otro contexto de elaboración donde lo popular muestra formas propias de experiementación creativa. La distinción cultural es un ejemplo de los movimientos de la economía cultural en función de la fuerza de lo simbólico en las estructuras de clase, y en nuestro caso en términos de accesibilidad o no a lugares y ámbitos privilegiados de enunciación cultural. Bourdieu lo plantea en estos términos: “Existir, en este sistema de relaciones simbólicas que integra el campo intelectual, es ser conocido y reconocido en marcas de distinción (una manera, un estilo, una especialidad, etc.), esguinces diferenciales que pueden investigarse expresamente y de la insignificancia” (Bourdieu, 2002: 27).

Las formas aquí levantadas de experiencia estética muestran en el plano social una emergencia de tendencias diversas que podrían generar territorializaciones potentes y populares en el tejido social. Como plantea Maffesoli al afirmar:

> Un mundo reencantado donde, sin preocuparse por los imperativos político-económicos, o más bien, con estos realizándose en sus propias esferas, la verdadera vida se desarrollaría en otra parte: Más cerca de los actores sociales, en los secretos de los micro grupos, en la sociabilidad de la vecindad, en el ambiente afectuoso de las relaciones de amistad, en la viscosidad de las adherencias religiosas, sexuales, culturales, todas cosas que necesitan imágenes que les sirvan de catalizador (Maffesoli, 1995: 103).

Maffesoli hace referencia a estas transformaciones, anunciadas en las luchas de los movimientos sociales que reivindicaban aparentes “minorías”, como las luchas feministas, antirracistas, por las autonomía, y después, ecológicas, antiglobales, entre otras. Allí señala la experiencia cotidiana y sensible de esas operaciones políticas. La idea feminista de que lo personal es político ya postulaba la idea de que estos espacios, aparentemente “insignificantes”, son, en realidad, el territorio donde es construida, creada, la realidad social. Es por eso que la permanencia de lo femenino aislado al margen e inclusive la propia sumisión y autocensura de la mujer, la autorrepresentación bajo paradigmas falocéntricos, así como la construcción de paradigmas de lo femenino con bases demasiado parciales o demasiado generales, pueden vaciar la imagen de la mujer en escena. Esta posible ocupación de los espacios privilegiados de visibilidad por otras narrativas exige, para conservar su potencia, de un tratamiento estético y ético diferenciado que responda a las necesidades de una micropolítica del deseo y de una singularidad subjetiva específica.

En el caso de la sociedad contemporánea vemos que los artificios de “encuentro”, de placer colectivo y de consumo han sido estudiados ampliamente (Martín Barbero, Bourdieu, Ewen), desarrollando estrategias

que comportan por una parte la neutralización inmediata de la alteridad, mediando las relaciones y, luego, estableciendo a través del uso parcial de esta misma mediación, condiciones de control y distinción. El debate sobre el flujo del deseo terminó referido a la tendencias en la industria cultural, a la circulación de bienes en una economía cultural de consumo. En palabras de Martín-Barbero:

> Se parte del sofisma que representa la idea del "caos cultural" –esa pérdida del centro y consiguiente dispersión y diversificación de los niveles y experiencias culturales que descubren y describen los teóricos de la sociedad de masas– y se afirma la existencia de un sistema que regula, puesto que la produce, la aparente dispersión (2008).

Cuando Martín-Barbero trata el hecho de que las diferencias pueden ser simuladas por la industria en lugar de propiciar el encuentro con el otro, resalta la posibilidad de que el encuentro con la alteridad podría estar siendo condicionado y tal vez obstaculizado. Este autor no llega por ello a un fatalismo cultural, que tampoco es considerado en este mismo trabajo. Sin embargo, encuentro necesario constatar que flujos de estéticas dominantes que condicionan determinadas dinámicas sociales (como es el caso de las referidas imágenes estereotipadas de la mujer, de las que dispone el discurso hegemónico: sensual, ama de casa, ejecutiva y otros cliches en voga) existen y son parte de modelos excluyentes que operan en el tejido social, sordos a otras formas de diversidad. Lo cual no implica una sobredeterminación cerrada, ni ha impedido la emergencia de otros territorios de creación social, pero que sin duda imponen escenarios de desigualdad y tensión.

Son notorios en estos momentos en Latinoamérica los procesos que permiten la singularidad, la aparición y el crecimiento de procesos de enunciación que permitan al colectivo construcciones semánticas, en los cuales se hacen visibles avances en la producción de sentidos posibles. Paradójicamente, la cotidianidad que parece querer permanecer, que parece regular, natural, ordinaria, conlleva, a través de la performance cotidiana, la posibilidad de revisión y cambio en el día a día, en el pequeño acto, en la pequeña aventura. Aquí la teatralidad, los cambios performáticos, la

defensa de formas y modos de agencia cotidiana, tanto por parte de las generaciones más jóvenes en el procesamiento del discurso y la industria globalizante, como las fuerzas populares que sostienen discursos y prácticas tradicionales, constituyen a escala micropolítica fuerzas de permanencia y cambio social. En este sentido, la dimensión performática no deja de estar y de incidir. Ha alimentado de manera selectiva la escena, inclusive la escena comercial, de elites. Sin embargo, el cuestionamiento y las aperturas políticas de la democratización de la escena, de promoción del encuentro real con el otro, de alteridad y diversidad, que han sido recurrentes en la región, logran complejizar y, en un sentido muy interesante, enrarecer lo que aparece en los escenarios.

Por otra parte, vemos que es necesario, siempre de manera transitoria, una y otra vez, un equilibrio entre la obturación que se da como consecuencia del espejo de narciso, de la fijación a la propia imagen, y por otra, la producción de alguna maquina de reflexión que la trasmute. Las salidas y entradas de situaciones de reflexividad potencian la participación popular en ese juego de paradojas e intercambios de la vida social, de encuentro con la otredad, en una experiencia de metaxis. El trabajo consistiría, entonces, en propiciar, construir, alimentar esas máquinas subjetivas de reflexión escénica con una mirada amplia que responda a la realidad vivida. El hecho constatable desde mediados del siglo XX, de que las máquinas de la imagen, a partir de la invención del cine, capitalizaron muchos procesos semánticos, redimencionando nuestra idea de escena impone a su vez nuevos retos a la posibilidad de ampliación y circulación social por ámbitos privilegiados de visibilidad. Entendemos por escena ampliada, entonces, cualquier recurso de aparición social que sea un espacio de visibilidad privilegiada, de efecto dicotomizante, plástico y telemicroscópico, en los ámbitos liminares entre micro y macro políticas, así como entre las dimensiones cotidianas y extracotidianas.



CAPÍTULO II
NARRATIVA ORAL Y *PERFORMANCE*: TRÁNSITOS ENTRE TEATRALIDAD Y ESPECTACULARIDAD

…las formas sociales de "espectacularidad" representan los intentos de manipular la vida social, de organizarla, de comprenderla, de dotarla de sentido. Esto es la escena "dramática", el universo de la acción humana sobre el mundo.

Bião, 1990: 151[1]

…podemos decir que la *máscara (o el artificio) es la realidad en sí misma*: no hay nada que sea "lo verdadero", en el sentido de auténtico, originario –ni encima, ni debajo, ni atrás, ni en el fondo de la máscara.

Rolnik, 2007: 36[2]

De los "agenciamentos de subjetivación" a la "teatralidad de lo cotidiano"

La noción de "agenciamiento de subjetivación" (Guattari, 1992: 22) entendida como aquellas estrategias individuales y colectivas que hacen posible ir materializando los flujos de la subjetividad y organizar sus dinámicas administrando la relación constante entre alteridades, permite introducir,

1 "…les formes sociales de 'spectacularité' représentent les tentatives de manipuler la vie sociale, de l'organiser, de la comprendre, de lui donner du sens. C´est la scène 'dramatique', l'univers de la action humaine sur le monde" (traducción propia).

2 "…podemos dizer que **a máscara (o artifício) é a realidade nela mesma:** não há nada que seja 'o verdadeiro', no sentido de autêntico, originário –nem em cima nem embaixo, nem atrás, nem no fundo da máscara" (traducción propia).

como una de esas estrategias las "performances explícitas", término usado por Armindo Bião para referirse al modo de actuar conscientemente y voluntariamente, vinculando la propia corporalidad a la acción social (Bião, 1990: 118). Esos performances vienen a ser recursos de la subjetividad individual y colectiva como formas de relación e incidencia en los contextos de actuación. Esta aproximación entre las teorías de Guattari sobre la subjetividad, su origen heterogéneo y sus cualidades maquínicas y la propuesta etnoescenológica de Bião sobre la teatralidad de lo cotidiano abre, en el recorrido de esta investigación, otros caminos de observación más allá del análisis de las narrativas, y tal vez más allá y más acá de la especificidad del signo teatral. Es la observación de la teatralidad en las dinámicas sociales como parte de las elaboraciones permanentes y de sus formas de autoorganización. Bião muestra también el paso de la teatralidad a la espectacularidad, como irrupciones de estas dinámicas en el agencimiento y economía de los cambios sociales.

Lo que observamos son las señales del movimiento subjetivo en sí, en tanto que materilidades de flujos más complejos que se hacen visibles, en el caso de esta investigación, en el "momento escénico" de cada narración. En la *performance* que finalmente presenciamos hay una relación entre los "roles sociales" que la persona juega, las cualidades físicas de ese cuerpo, la memoria de vida inscrita en ese ser, las emociones que lo recorren y la forma como la persona articula todos esos factores en el aquí y el ahora.

Guattari y Suely Rolnik usan el término *cartografía social* para hablar de estas aproximaciones a un análisis sensible de la subjetividad, a pesar de que ellos no se refieren directamente a la expresión corporal ni a asuntos performáticos propiamente, hacen referencia a un cuerpo sensible, móvil, activo y ofrecen material para hablar de la diversidad de elementos que configuran de manera dinámica una subjetividad *incorporada*. La noción de *cuerpo vibratil,* presentada por Rolnik (2007) hace referencia no solo a la materialidad predeterminada por asuntos fisiológicos, sino también a una dimensión en la cual ocurren los procesos de subjetivación por y a través de marcas, tanto en la sensibilidad del cuerpo físico, como en la de las instancias subjetivas en configuración y desintegración. Cuando hablamos de la subjetividad colectiva y sus procesos expresivos, esa dimensión material de la subjetividad serían las mismas interacciones sociales en sus formas perceptibles, es decir, en el campo de las *performances* explícitas.

Una cartografía escénica de este grupo de mujeres, que han ofrecido sus singularidades y particularidades, en muchos casos de un modo no necesariamente consciente, en estos relatos, necesita de una observación y tratamiento muy sensible a las texturas y cualidades sutiles de la expresión. Esto tanto por el hecho de que no se trata de una puesta en escena profesional y, en esa medida, entrenada, diseñada, sino de la agitación de sensibilidades que se ofrecen sin preparación a las compañeras, como por el hecho de que busca provocar y ver los movimientos germinales, nacientes. La perspectiva etnoescenológica, que en la línea de trabajo liderada por el profesor Bião, aborda lo cotidiano, junto a las teorías de Guattari que colocan a la experiencia estética como cualidad procesual inmanente a las dinámicas sociales, permiten una lectura a partir de la consideración de elementos de origen y texturas heterogéneas, al rechazar las caracterizaciones de los mismos basadas en jerarquías fijas u orígenes predeterminados. Se supera en esta lectura el peso de los sistemas semióticos estructuralistas o las lecturas psicoanalíticas de la subjetividad que remiten a los núcleos parentales. Para Guattari: "Los diferentes registros semióticos que convergen para el nacimiento de la subjetividad no tienen relaciones jerárquicas necesariamente ni fijadas definitivamente" (1992: 11). En ese sentido:

> Lo que importa aquí no es únicamente la confrontación con una nueva materia de expresión, si no la constitución de complejos de subjetivación: Individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples que ofrecen a la persona posibilidades diversificadas de recomponer una corporeidad existencial, de salir de sus *impasses* repetitivos y, de alguna forma, de resingularizarse (Guattari, 1992: 17)[3].

3 "O que importa aqui não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: Indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar" (traducción propia).

Vemos en estas líneas cómo la idea de que todos esos factores se vienen a encontrar y a territorializar, siempre de manera más o menos transitoria, en el cuerpo, aparece de nuevo. La expresión *corporeidad existencial que* Guattari utiliza se acerca a aquella conjunción de la existencia subjetiva y sus materializaciones más o menos transitorias en el cuerpo que veíamos en las manifestaciones performáticas descritas arriba. La expresión oral, en esa escena íntima, aparece simultaneamente entrelazada a otras dimensiones que podríamos analizar a través de lo escénico: en las formas de actuar y en las interacciones con los elementos contextuales, así como en el uso del cuerpo y un registro musical de la voz, con sus infinitas modulaciones. *Finito ilimitado*, encontrándose en el cuerpo y la perfomance de una mujer. En las descripciones de las "performances explicitas" se muestran las formas complejas y diversas que se suscitan en ese momento de sinergia social, que son la médula de ciertas formas societales del *juego cotidiano,* como Bião propone. Encontramos allí material para hablar de esas estrategias conscientes e inconscientes de interacción elaboradas a través de lo que estamos llamando, a partir de Bião, teatralidad de lo cotidiano. Bião establece una diferenciación ideal-típica, es decir, conceptual, entre dos formas de interacción social, a saber: teatralidad y espectacularidad. La teatralidad estaría vinculada a las formas de interacción cotidianas, ordinarias, repetitivas y que conservan de alguna forma las estructuras sociales, haciendo posible su continuidad en tanto que ritos sociales, mientras que la espectacularidad está referida a la suspensión de lo cotidiano, en función de eventos extracotidianos que podrían irrumpir o paralizar transitoriamente la dinámica naturalizada del día a día. No entenderemos estos conceptos como compartimientos cerrados, si no como formas de interacción social que pueden operar de modo diferenciado y que en determinados fenómenos sociales entran en transiciones y cruzamientos.

Esto es lo que permite, en cada relato, a esos contenidos e instancias en transito, bajo determinadas condiciones, poder emerger, sumergirse, cambiar en relación con otras subjetividades alteritarias. En el momento en que estaría ocurriendo este proceso de enunciación, estos contenidos aparecerían en los signos materiales de expresión tomando forma y, al mismo tiempo, en el marco de esa apertura teatral, tendrían el poder de

afectar lo canónico e introducir cambios. En ese caso la misma teatralidad cotidiana sería un territorio dinámico que en determinadas condiciones protegería y daría continuidad a las convenciones colectivas y en otros facilitaría cambios y rupturas. El asunto es que no sabríamos cuáles son esas condiciones hasta que ellas ya hallan aparecido: El germen está en que aquello que parece estar siendo presenciado e inclusive descubierto, emergiendo, en realidad está siendo creado al calor de esos tipos especiales de interacción social, entre los cuales la teatralidad sería una muy importante.

Si nos adentramos en la propuesta de Bião es posible entender, en esa perspectiva ideal-típica, la teatralidad como una forma de hacer perdurar formas no explícitas en las normas de orden social, las convenciones. Es un modo sutil de adaptación y control para sentirse incorporado en el seno del grupo social: "Para mí, 'la teatralidad' es esa capacidad de jugar, que la autoconsciencia permite, a través de la 'reflexividad', para la constitución de un mundo intersubjetivo, donde nos sentimos reconfortados por un 'conocimiento cotidiano', que nos sustenta…" (Bião, 1990: 147)[4]. La espectacularidad, por el contrario, aparece de manera extraordinaria como una forma para subvertir o contradecir ese orden, pero también en determinados rituales especiales, para reforzarlo (Bião, 1990: 150-151, 223), siendo ambas formas de interacción, subversión o control de lo social.

Según estas nociones, grandes acontecimientos regulares que marcan costumbres y territorios subjetivos cristalizados, a menudo más allá de su eficacia como agenciamientos, como los desfiles militares o algunas celebraciones religiosas, podrían no lograr la categoría de espectacularidad y sí de teatralidad. Y otras performances menos visibles como los comportamientos cotidianos de los adolescentes, por ejemplo, podrían considerarse espectaculares y realmente subversivos. Podríamos además pensar en actividades performativas que en apariencia estarían conservando el orden, como la diplomacia y otros tratamientos formales, pero estos al mismo tiempo pueden proteger los cambios que ocurren en ámbitos

4 "Pour moi, la 'théâtralité' est cette capacité de jouer, dont l'auto-conscience permet, à travers la 'réflexivité', la constitution d'un monde intersubjetif, où nous nous sentons confortés par une 'connaissance ordinaire', qui nous soutient…" (traducción propia).

menos visíbles. Es por esto que propongo agregar que la *teatralidad* puede ser entendida como una estrategia sutil de tejido y operación social, casi invisible en lo ordinario, siendo de control o de transformación, y la espectacularidad como una estrategia que podemos llamar abierta o fuerte de operación social que se vale de lo extraordinario, pudiendo ser también de control o mudanza. Esto permitiría hacer una lectura política, en el sentido de micropolítica y de construcción colectiva de un territorio subjetivo en el Grupo del Alto das Pombas.

En el caso del Alto das Pombas, la experiencia de salida de la cotidianidad y la entrada en lo espectacular, que Bião vincula a lo extra-ordinario, aquello que afecta la cotidianidad, se ha dado como un recorrido sutil, gradual, no como una ruptura abrupta, sino como una experiencia en aproximaciones sucesivas. Lo que estas *performances* explícitas muestran es el efecto de desdoblamiento, de reflexividad, para usar el término del profesor Bião, que permitiría tránsitos, apropiaciones, cambios y flujos que con-forman la subjetividad colectiva y sus movimientos. La experiencia de las participantes del grupo de mujeres en la operación de ver a sus compañeras en peformances, de verse como grupo en performance, de fabricar su propia muestra para el grupo en el espacio dicotómico de la escena y, por último, de ver, leer y escuchar los registros de sus propias performances, tiene un poderoso efecto catalizador de la experiencia de la reflexividad:

> La "reflexividad", como hemos visto […] es para los etnometodólogos una propiedad del saber cotidiano de la sociedad […] Dicho de otra manera, es aquello que conforma "el mundo de la intersubjetividad" a partir de "aprehensiones reflexivas" operadas por los actores sociales que la componen (Bião, 1990, p. 145)[5].

A partir de las colocaciones de Bião se hace necesario hecer un desdoblamiento de la cuestión de la teatralidad ordinaria en dirección a una idea

5 "La 'reflexivité', comme on l'´a dèjá vu […] est pour les ethnométhodologues une propriété du savoir quotidienne de la société […] Autrement dit, c'´est ce qui construit le 'monde de l´intersubjectivité' à partir de 'saisies reflexives' opérées par les acteurs sociaux que le composent" (traducción propia).

de la teatralidad en transcurso que gradualmente se acerca a la espectacularidad. Lo que haría que esa operación efectivamente ocurra sería el otro o, en nuestro caso, la otra, aquella que observa, es decir, la consciencia de estar siendo presenciado y el tipo, la intensidad, la permanencia y persistencia de esa mirada, que da el carácter escénico a determinada situación, tal como veíamos en tanto que espacio privilegiado de visibilidad que concentra el poder de la mirada. En los encuentros del Alto das Pombas podría inclusive hablarse de presión escénica, provocada por lo que llamaremos una *mirada expectante*, es decir, aquella que coloca la subjetividad de quien está en escena en una especie de jaque, de situación de riesgo, una presión que condiciona el *performance.* Ese territorio de tránsito, hecho de sutiles pasajes de superposición de lo teatral cotidiano con una situación espectacular, es el territorio de esta investigación

Vemos que la actuación, entendiendo por actuación una forma de accionar corporal y sicológica, cambia cuando se sabe destinada a un observador, cuando se dirige como aparición, representación y actualización hacia alguien que la espera y en el que podrá dejar marcas. La presencia de alteridades parece ser parte misma del performance, la colocación que la actuante realiza en relación con las otras, tanto voluntaria y consciente (lo que en un contexto profesional se entiende como técnica), así como involuntaria y/o inconsciente, atravesada por flujos de lo personal y lo colectivo, por las emociones que la escena suscita sobre los cuales no se tiene control, permite que podamos hablar de colocación en ambos casos. Estamos hablando de los tránsitos que genera la presencia del observador en la forma de accionar del actuante. En el caso de la experiencia en el Alto das Pombas no hablamos de técnica de actuación, pero sí de la circunstancia de actuación que se presenta en este contexto cotidiano y no profesional cuando el habla y el performance son llevados paulatinamente a condiciones extra-cotidianas. La mirada ajena instala una atmósfera que provoca un acontecimiento en la sensibilidad tanto física como sicológica de la actuante. La intención de organizar lo que se presenta para esa otra, con mayores o menores niveles y alcances en la organización de la narración y la expresividad –aparece la exageración, la parálisis, el lapsus

mental, la improvisación, la adaptación, las versiones– son marcas visibles de una subjetividad en estado de reflexión, ejercicio dinámico operando, trabajando. Lo personal, lo colectivo, la emoción, la historia inscrita en el cuerpo y en el espíritu, el deseo, consciente o no de contar, la voluntad consciente o no de esconder, el control o la falta de control sobre estas posibles tensiones se conjugan en la actuación, tomando forma y materialidad en el cuerpo y la acción.

En el momento en que las performances cotidianas pasan al espacio escénico del grupo primario se observa cómo, a partir de las perspectivas de quien las ejecuta, en este caso las mujeres narradoras, se pasa de la actividad claramente cotidiana (puesto que naturalizada, lo que las invisibiliza a sus propios ojos) hacia el espacio de tensión y duda sobre la propia performance. Al mismo tiempo, en las líneas semánticas y teatrales de las actuaciones de ellas, transitando de lo cotidiano hasta el momento de la narración oral, sumamos la experiencia de devolverles simultánemente la imagen a través de una pantalla-escena audiovisual que les mostrará su tránsito. Esto mostraba cómo el mismo material performativo, a través de una serie de desplazamientos y circunstancias de la acción, va cambiando tanto en la forma como en el fondo. Así mismo, quedando registrado se separaba de ellas para ir a otros ámbitos y otros espectadores, lo cual genera otras interacciones. Es, paralelamente, un salto hacia un nuevo contexto claramente extraordinario en el cual, tanto las narraciones como las *performances* son reelaboradas y fijadas para este nuevo escenario por distintos medios.

Esto implica que las propiedades del espacio estético y las observaciones de este tipo de interacciones están relacionadas tanto al actor/actriz como al otro que observa y siempre en el marco de un contexto específico que es parte del universo semántico en que se da la elaboración. Retomamos estas consideraciones ya que si asumimos la escena como operadora de procesos sociales y tomamos en cuenta tanto la catálisis que vive el actuante a través del mencionado efecto de metaxis, cuanto el efecto que este pueda tener para el otro, el cual reverbera en los procesos de territorializaciones subjetivas operantes en ese contexto colectivo, allí reside la importancia de traer narrativas populares, en

más de un sentido marginalizadas, al espacio público, para que puedan entrar y ramificarse en los flujos colectivos de la reflexión. En ese caso tenemos dos contexos de observación. El primero sería el de la narración oral escénica, en los relatos compartidos por las mujeres que se dan cita en el contexto íntimo del grupo, pasando de su condición como teatralidad cotidiana y su entrada en el espacio escénico, a la *performance espectacular* en la narración de las historias, así como el contenido de las historias propiamente dicho. El segundo sería el transito de esas performances hacia el contexto audiovisual y las connotaciones estéticas que eso conlleva, sobre las que profundizaremos más adelante.

En este punto es necesario aclarar que cuando es usado el término *poder semántico* no está referido a los estudios semiológicos o a una busqueda de significados en estructuras sintagmáticas. Se vincula aquí a la construcción de sentidos compartidos en progresión, con una perspectiva que Guattari expresa bien como psicoanálisis. Es decir, referido a la construcción de territorio existencial a partir de la producción de enunciados desde los procesos de la subjetividad. El sentido no estaría ligado al problema del significado y el significante sino al de la cristalización del imaginario en formas concretas, o lo que él llama territorios del deseo y flujos colectivos en el seno de lo *social-real*. Como ya vimos, el sentido puede ser agenciado de múltiples maneras y no solo por la vía de la lengua y el pensamiento racional, por lo cual este autor considera la experiencia estética como una operación muy potente en nuestro tiempo.

La teatralidad, entendida como esa consciencia sutil del desempeño explicito en el mundo, como actores en esa construcción de sentido y territorio social común, opera en el espacio de taller, espacio íntimo en el cual la salida de lo cotidiano y de la intimidad es, si es posible decirlo así, pequeña por tratarse aún de lo que llamamos un grupo primario[6] al contar una historia con el uso del cuerpo y de la voz en una rueda de mujeres amigas. Inclusive con esta familiaridad de larga data, la

6 Concepto desarrollado por Charles Horton Cooley, sociólogo, para referirse a grupos establecidos sobre la base de relaciones estrechas entre sus miembros. Esas relaciones serían cara a cara, de larga duración así como marcadas por un componente afectivo.

experiencia de presión escénica, la sensación de estar en riesgo, más allá de sí, algunas veces insoportable, caracterizando el acontecimiento con una textura singular que escapa a la naturalidad cotidiana, insinuando el paso hacia el territorio de lo espectacular. La *mirada expectante* sería condición de las cualidades escénicas descritas, en este sentido, *expectante* es al mismo tiempo una presencia tensa, persistente, como una instancia operando como espejo, como un dispositivo hecho de las miradas. Cuando ese mirar expectante aparece para ellas o para un espectador, cuando esos contenidos son colocados en el espacio de visibilidad, y por ese mismo hecho son reelaborados para el otro, comienza el juego de reflexión *maquínica*, la búsqueda de las formas que posibilitan el deseo y que operan en la relación alteritaria:

> Los juegos de "roles societales" en lo cotidiano (la "teatralidad"), y las puestas en escena extra-cotidianas de la interacciones sociales (la "espectacularidad"), componen el elemento lúdico, en el cual las personas individualizadas en su cuerpo, en carne y hueso, se articulan al cuerpo social (Bião, 1990: 112)[7].

En esa perspectiva, cada gesto, palabra proferida o cada silencio, forman parte de una enunciación existencial, que las performances están ofreciendo un campo de interpretación y de construcción del sentido. En ese camino, el sentido aparece como proceso de enunciación propia, lo que en el terreno de los estudios etnometodológicos, fundados por Garfinkel (2006), se configuraría como el estudio de las características singulares de grupos sociales a partir de los propios enunciados, conceptos y categorías del grupo, así como las formas en que aquella realidad social es producida por sus miembros tanto en el acto performativo como en las formas de recepción e interpretación. Lo importante en el aporte de estos estudios es que el programa mismo se aparta de las generalizaciones y la imposición de conceptos y propone un marco metodológico propio,

7 "Les jeux de 'roles sociétaux' au quotidien (la 'théâtralité'), et les mises en scènes extra-quotidiennes des rapports sociaux (la 'spectacularité'), composent l'élément ludique, dans lequel les personnes, individualisées dans leur corps en chair et en os, s'articulent au corps social" (traducción propia).

situado, contextual y directo. El análisis conversacional facilita aquí el estudio del hecho narrativo de las propias vivencias y de estas operaciones de producción cotidiana de enunciados. Luego, lo que él llamó experimentos disruptivos vendrían a sumar al debate aquí planteado del hecho espectacular y de la propia escena en la medida en que pueden agenciar como elemento de ruptura de las naturalizaciones cotidianas. Ambas vías de análisis permiten visibilizar, en el contexto translúcido de la cotidianidad, los flujos de sentido que el colectivo construye y sus transformaciones paulatinas o abruptas. Una observación de este fenómeno a través del hecho escénico muestra que mediante el efecto reflexivo y de metaxis pueden generarse efectos disruptivos, entendidos aquí como experiencias de revelación abrupta de las convenciones, permitiendo un salto reflexivo en la observación del propio grupo sobre sí mismo.

Acercarse a esas vidas y observar a las personas también como personajes significa, para este estudio, mirar los elementos estéticos, es decir, los aspectos que movilizan la sensibilidad física y espiritual que solo iluminados con esa mirada expectante se hacen visibles. El modo de andar, la sonrisa, el modo de hablar, las emociones que se materializan en gestos de timidez, de comicidad, de tristeza, de sorpresa, esos pequeños movimientos denuncian el tránsito de lo subjetivo en proceso de creación. La distancia entre la persona y el personaje comienza a ser visible para ellas mismas como una pequeña escisión. Es la tercera línea del deseo que propone Rolnik (2007: 51): "…línea finita, visible y consciente de la organización de territorios. Ella crea guiones de circulación en el mundo: directrices operativas para que la consciencia piloten los afectos".

Es la evidencia de esos movimientos sensibles, amplificados para el colectivo, lo que permite la relación de las formas que en ese momento se hacen explícitas en la subjetividad con los cambios visibles en las interacciones del grupo. Esto permite el análisis de las cualidades catalizadoras de la espectacularidad en el seno de las dinámicas sociales como un agente de deseos y flujos sociales:

> *…no hay sociedad que no esté hecha de inversiones de deseo, en esta o en aquella dirección, con esta o aquella estrategias y, reciprocamente, no existen inversiones de deseo que no sean los propios movimientos de actualización* de un cierto tipo de práctiva y discurso, o sea, *actualización de un cierto tipo de sociedad* (Rolnik, 2007: 58; resaltado en el original, traducción propia).

Sería una forma de agencia que parecen haber perdido su poder delante de los grandes discursos de la modernidad y que, sin embargo, vemos regresar, tal como postula Maffesoli en *La conquista del presente*. Lo cotidiano, lo local, vuelven a ser visibles en la construcción de lo colectivo, en una tensión feroz con otras fuerzas en disputa. Aunque frente a las tensiones marcopolíticas y de consorcios legales e ilegales, o frente a Estados y gobiernos, tengan menor ámbito de alcance, se perfilan para los movimientos sociales como horizonte posible de alternativas políticas. Su poder de resistencia contra lo homogeneizante tanto como su poder re-creador y transformador aparecen en las narrativas y epopeyas de lo local. Esto toma cuerpo mediante una revisión del paradigma estético en la sociedad contemporánea, que va aparejado al papel de lo comunitario y de lo colectivo como valores centrales de las búsquedas sociales, en sentido inverso a las tendencias hedonistas que la industria cultural viene promoviendo como tendencias estéticas. Esto es movido y mueve por medio de la imagen, o de lo imaginal. Una subjetividad de masas donde "la imagen o el fenómeno no pretende la exactitud o la verosimilitud. No es más que un vector de contemplación, de comunión con los otros" (Maffesoli, 1995: 91). Las narrativas locales llevadas a la escena colectiva pueden contribuir a alimentar esos flujos, a la revalorización de lo local, de lo sensible y su experiencia en colectivo.

Flujo oral y *performance*

> Inmersa en el espacio ilimitado, la voz no es sino presente, estampilla, marca del reconocimento cronológico: Violencia pura.
>
> Zumthor, 1988: 13.

Pensar en el ejercicio teatral cotidiano y su expresión en el territorio escénico activado en el seno del grupo primario como operador de la subjetividad, lleva a la búsqueda de las marcas perceptibles del proceso de catálisis y de emergencia subjetiva que devienen materia, encarnando la experiencia estética. Es en ese cuerpo y en los gestos accionandos para el otro, en los flujos de movimientos, en la tensión visible, en la mirada ahora fija, ahora esquiva y en las imágenes evocadas en la narración oral, en la voz sumisa o traicionera, requiebros, reorganizaciones de lo subjetivo, donde encontramos las huellas de la acción performativa. Sin embargo, existen no pocas dificultades en hallar soportes y formas de registro, por su naturaleza efímera, pero también por las limitaciones de lectura de los propios universos epistémicos dominantes. Nos detenenemos aquí en detalles de registro de la narración oral y los movimientos aflorados y singularidades presenciadas en los encuentros con el grupo de mujeres.

La *performance* desarrollada, conscientemente o no, sumada a las imágenes evocadas en el habla, intentan traer un mundo, hacerlo presente y, con eso, la contadora trae también otros rostros desplazados de ella misma, de la comunidad y de la historia. Estos rostros podrían ser y a menudo son desconocidos incluso para ella misma, pues, en ese estado de conmoción, reflexión y producción simultánea se reconstruyen contenidos, se recrea y versiona la narración, como hilos conductores, tomando forma en el cuerpo que en la situación escénica implica la elaboración y aparición de otros territorios semánticos. "Este discurso al mismo tiempo se hace narrativa y, por el sonido de la voz y el movimiento del cuerpo, comentario de esta narrativa: narración y glosa" (Zumthor, 2005: 148).

La narrativa es entonces una nueva elaboración, en cada ocasión una nueva comprensión del episodio rememorado y sus ecos y consecuencias. El habla en ese contexto ofrece una posibilidad de ampliación y disyunción desde la propia historia narrada, una posibilidad de re-elaboración y de socialización. Lo que sea dicho queda vibrando en el aire un tiempo, sin medida, variable, donde la aparición se va deshaciendo en la forma presente y pasa a ser recuerdo. Tal vez un espectador lo guarda toda la vida y otro lo olvida para siempre. Pero, una vez pronunciado es un hecho, inclusive si la persona que narra se arrepintiese. En el habla, las historias pueden volverse contra las propias narradoras protagonistas que muchas veces dirán más de lo que quisieron decir. El flujo de la historia y el sentido que toma tanto para la protagonista como para el grupo va a ser, en cierta medida, independiente de la voluntad de la contadora. Algunas de las historias que fueron narradas durante el transcurso de esta experiencia aparecieron inclusive con un poco de resistencia de la contadora. Resistencia que al mismo tiempo esconde y presenta la historia, y que podría interpretarse como parte de la *performance*: el pudor mismo como parte de lo que se expresa, de lo que es puesto en escena. Así, cuando Anete dijo: "No sé por qué yo voy a contar esta historia, pero esa fue la que apareció en mi cabeza en este instante, entonces… vamos". Esto sería el efecto telemicroscópico en acción, con el cual la narradora privilegia y selecciona una cierta relación de los planos y su importancia

La movilidad de ese material en su enunciación puede entenderse en estas palabras de Walter Benjamin: "Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como fue. Significa apropiarse de una reminiscencia, tal como ella relampaguea en un momento de peligro" (Benjamin, 1996: 224). Me pregunto si no es la reminiscencia la que se apodera, a través de los flujos maquínicos de la subjetividad de la narradora, si no es el momento de peligro, de cambio, el que se inscribe profundo, al cabalgar la memoria, y salta ante los ojos atónitos de la narradora y sus oyentes.

Esta narración será una nueva consideración de los hechos, una versión, y cuando es comunicada a los otros, se materializa, ganando un espacio de vida en el territorio de la representación y de la construcción del mundo, que es un territorio siempre en disputa por las diferentes fuerzas

sociales. Una vez abandonado el interés por la veracidad de los hechos, lo que tenemos es un evento que corporifica aquí y ahora, en la narración de la historia, todo un movimiento de lo sensible que encarna los flujos conscientes e inconscientes, individuales y colectivos, siendo así una oportunidad nueva de tejer sentidos en ese grupo y en esa persona. En el caso del grupo de mujeres veo cómo en el hecho autobiográfico transparece y canta lo general imbricado con lo particular. Quiere decir que en el hecho narrado y en los sentidos que produce da cuenta no solo de ella, sino de las personas que estuvieron, podrían estar en circunstancias como esa, asociadas a ese contexto de imágenes y que por medio de la narrativa tienen oportunidad de re-elaboración, como otra vía de pregnancia y proliferación de ese universo de sentido.

Es visible cómo, en ese caso, una memoria tira de la otra, un recuerdo narrado por una persona despierta territorios adormecidos en otras que, a su vez, vienen a contar más historias. Lo que resulta es una cadena de eslabones narrativos que se establecen a través de asociaciones impredecibles: épocas, lugares, imágenes comunes. Cuando esa historia tiene en su origen un evento personal, vivido, experiencia en el cuerpo, de los cuales se es protagonista o cuando menos testigo, pasa entonces a ser una necesidad urgente trasmitirla para otros y buscar esas otras resonancias, y las adapciones y transformaciones van buscar esa conexión con los otros. La historia significativa que, habiendo sucedido hace muchos años, nunca es hablada, queda solo en la memoria, será a través de la voz que podrá reaparecer en un nuevo contexto para encarnar en sentido colectivo. Esa reminiscencia persiste y busca ser contada como pulsación, y con la narración puede encender un fuego, pulsa el potencial que quiere venir en la otra, que arde. Ver arder la vida en la voz y en el cuerpo de quien rememora y narra son marcas de esta catálisis social por medio de la situación escénica que pasa de ser personal a ser colectiva. Es la narración, por demás, una fuente vastísima de figuraciones, lo cual nos permite suscribir a Benjamin, cuando dice: "El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir grandes ni pequeños, toma en cuenta el hecho de que nada de lo que un día ocurrió puede ser considerado perdido para la historia" (Benjamin,

1996: 222). En ese contexto no existen hechos grandes y pequeños. Los hechos recordados y narrados así como los olvidados responden a flujos afectivos, a la dinámica de la subjetividad más acá y más allá de las elecciones conscientes. Es aquella historia que está en la búsqueda de un o una oyente donde resonar y recrearse y que sobrevive a pesar incluso de vetos tácitos que la cultura de los imperativos económicos intenta interponer.

El impulso de sentarse juntas y generar una historia común se materializa en los rastros que logra dejar. Se trata de dar tránsito a la noticia de aquello que fue vivido y presenciado, recrear lo que existe o ha existido y, finalmente, hacer de la vida algo que merece ser narrado, que tiene canto y epifanía, que revive cuando es entregada a los oyentes aun en sus pasajes oscuros. Aquella que narra se escucha de nuevo en ese estado paradójico que la escena provoca, es atravesada por la presentificación de sus propias experiencias y tiene la posibilidad de tomar la memoria en sus manos descubriendo y otorgándole nuevos sentidos, pues el presente tiene la capacidad de reescribir el pasado para disfrutarlo, analizarlo o recrearlo. Esa relación dinámica con el pasado se actualiza en el *performance* de la narración oral, flujos de sentido toman forma tanto en el acervo simbólico del grupo y de la comunidad como en el vínculo historia-presente:

> Cuando entrega sus vivencias a un oyente, libertándose de alguna manera de la carga solitaria del testimonio, un hombre puede escucharse a sí mismo y suturar sus reminiscencias en el momento actual […] narrar el pasado debería ser un derecho extendido a todos los hombres. Aquellos que parten sin que el heroísmo de su biografía sea reconocido por un oyente dejan la impresión de haber muerto dos veces. Una vida es vivida cuando es narrada (Frochtengarten, 2005: 374).

Del vínculo entre lo dicho claramente, lo insinuado, lo silenciado, lo escondido sin éxito, entre los ruidos y las palabras y a través de la acción y el flujo corporal, más allá de la música que toda oralidad tiene, emerge el enunciado que más que discurso, es acontecimiento. La escena de una

mujer contando una historia de su vida en tiempo real, sin ensayo, es una puerta que se abre a un torrente a partir de lo que será dicho, sobre lo cual ella tiene un control solo relativo. Como vimos, los hechos incontrolables conspiran contra la discursividad racional de la historia, revelando flujos paralelos, haciendo surgir las contradicciones, los vacíos, las vacilaciones, los reflejos instantáneos. Es en esta potencia que se revela, como un núcleo vivo del *performance*, lo concreto en el tono de la voz, la dirección de la mirada, la imagen que aparece un segundo vaticinando lo que será dicho y un momento más tarde fue dicho, como diría Paul Zumthor: “La acción vocal casi siempre conduce a una distensión de las presiones textuales, dejando emerger los trazos de un saber salvaje que emana de la facultad habladora, si no de la voz como tal, al calor de una relación interpersonal” (2005: 145), configurando de este modo otro nivel de enunciación mediante la forma y la experiencia producida, y no sobre los significados.

De hecho, la narración de historias, propias y ajenas, de la comunidad, hechos historicos o cuentos ancestrales es reconocida en muchos pueblos como una de las formas originarias del teatro, la figura del *griot*, del *jongleur,* luego juglar, del trovador. El placer con que asistimos hoy al cine a menudo parece recrear esa reunión antigua, de escucha atenta donde una persona contaba una historia o cantaba una canción sobre hechos pasados. El placer que se genera, no solo en la movilización de las emociones, si no de las ideas, imágenes, es considerado aquí fuerza social en estado de emergencia y creación, que se deja entrever cuando los grupos se juntan y comparten historias.

Como es posible constatar, en esas narrativas los pueblos desarrollan enunciados que dan forma a sus imagenes, se construyen y se proyectan en el futuro. Ese hecho ha sido capital en las tramas de socialización, particularmente los actos de enunciación narrativa constituyen, simultáneamente, un factor dinámico de pensamiento y recreación, un factor aglutinante que fabrica lazos de pertenencia, identificaciones, inclusive temporales, y un factor selectivo de protección y conservación de determinados valores. Esto, aunque pareciera, como dato identitario fijarse al pasado, es así mismo un posicionamiento que se inscribe en el futuro de la

comunidad. Existen entonces enlazamientos dinámicos en la sociedad a partir de las narrativas de múltiples historias, un tejerse social basado en la oralidad y la teatralidad anudándose a los cuerpos sociales. Sin embargo, esos lazos pasan desapercibidos en la cotidianidad, surgen de esa transparencia de lo ritualizado y naturalizado que cristaliza hasta la inmovilidad. Se hacen necesario los quiebres, abrir las grietas de lo espectacular, profundizar el extrañamiento, la *metaxis* y entrar en el juego poético y paradójico que depara nuevos enunciados colectivos por medio de la experiencia estética. Son hilos vitales que se extienden en el tiempo y en el espacio, a un tiempo salvaguardando y transformando lo *social real.* "En sus edificios, cuadros y narrativas la humanidad se prepara para, si fuera necesario, sobrevivir a la cultura. Y lo que es más importante: ella lo hace riendo. Tal vez aquí y alla esa risa tenga un sonido barbaro" (Benjamin, 1996: 118).

Es posible que, como propone Suely Rolnik, estemos tras la pista de un modo particular de enunciación que genera un estado de sensibilidad y un tipo de territorio afín para desarrollarse. Nos encontramos frente a la necesidad de atención para los murmullos, para las historias de las márgenes. Porque la sensibilidad no es un dato a priori, es también un territorio trabajado, tal vez una conquista, o un estado transitorio producido y produciendo maquínicamente en condiciones propicias. La posibilidad de conmoción estaría sujeta a que el estado de las significaciones prefiguradas pueda ser efectivamente suspendido en la emergencia de contenidos subyacentes, en el paradójico encuentro de lo real material y de lo real imaginal. Esto quiere decir que en el flujo más o menos lineal de las significaciones cotidianas puedan entrar, y entren de hecho, elementos heterogéneos que modifican ese flujo y colocan la subjetividad en un estado particular, despertando un tipo de sensibilidad, dibujando trazos en la memoria del oyente. La constitución de nuevos lazos siempre temporales o al menos fluctuantes va a depender de la posibilidad de alcanzar otros estados de la sensibilidad. Berardi entiende esto al hablar de la sociedad actual:

> La cuestión de la transmisión es, sobre todo, un problema ligado a la sensibilidad. La historia de la modernidad es la historia de una modelación de la sensibilidad, de un proceso de refinamiento (pero, también, un proceso de disciplinamiento), el desarrollo de formas nuevas de tolerancia y de creatividad (pero, también, el desarrollo de nuevas formas de barbarie y de conformismo) (Berardi, 2007).

La aparición de lo musical, de lo grotesco, de los dramas en las narrativas autobiográficas, que revisaremos más adelante, hace visibles algunos elementos estéticos de la experiencia, en tanto que producción de formas, de escogencias en las cuales las sensibilidades de estas mujeres se expresa tomando partido por determinadas construcciones, vocablos, temas, formas, soluciones estéticas. En el cuerpo y en la voz la historia danza y levanta batallas épicas, desarrollando otras dimensiones, alimentada, complementada, cuestionada por su propia materialización en acto. En su aparición busca una forma, un ritmo, un momento de clímax, un nodo de sentido que aparece entre los vestigios, entre muchos elementos que la oralidad ofrece y que se hacen visibles en esa rueda de narradoras.

> Hablo de vocalidad, evocando a través de esto una operación que no es neutra, vehículo de valores propios y productora de emociones que envuelven plenamente la corporalidad de los participantes. Poco importa el estatuto del texto, sea preparado, improvisado, fijado o no por un escrito anterior (Zumthor, 2005: 141).

En el caso de los encuentros con el Grupo de Mulheres do Alto das Pombas es necesario subrayar la musicalidad en las narraciones, por ejemplo, en el ritmo que se le imprime, la cadencia respiratoria, la velocidad y los movimientos del habla, los juegos de entonación que caracterizaban a cada una de las narradoras, así como los recursos literarios que usaban para cada historia, como repeticiones, onomatopeyas, variaciones sobre una frase, entre otros. Un ejemplo de esto lo vemos en la narración de Anete sobre la historia del vestido blanco. En esta historia hay una situación que se repite, ella lo presentó así: "Llegó la hora en que para todo lugar que yo fuera, iba con aquel mismo vestido blanco: Para el médico… allá iba yo con el vestidito blanco; para un paseo… allá iba yo con el vestidito blanco… para una visita familiar, allá iba yo con el vestido blanco".

La frase "Allá iba yo…" se convertía en su voz en un elemento musical circular, una especie de *ritornelo,* evocando al mismo tiempo esa reflexividad en la cual ella se veía, cuarenta años más tarde, ir caminando con el vestidito blanco. También vemos este aspecto musical en una historia que contó doña Gloria, en relación con sus travesuras infantiles, cuando entonaba las voces que usaba en la calle para molestar a los vecinos, cercanos al pregón:

> A mí gustaba subirme a los arboles […] pa' echarle broma al que pasara. Había un hombre allá, en Santo Amaro, que era hijo del Vizconde. Se llamaba Zezé Bandeira, pero por ahí le decían Narigueta. Entonces yo le decía:
> —¡¡Narigueeeeta lalai!! –y él me decía una grosería (risas).
> Yo, cada vez que él pasaba, decía: Ahí viene Zezé. Y me subía al arbol:
> —¡Narigueeeeta lalai!
> Él entonces contestaba:
> —¡¡¡Tu madre!!! –¡Así, así, y asao! Más groserías.

Hay un ejemplo más de esta musicalidad en la propia manera de hablar que se observa en Eleonora. La riqueza de las entonaciones que ella daba a su palabra hacía que aspectos rítmicos y tonales fuesen muy claros, subrayando las particularidades de la narración oral y caracterizando cada momento de la narración y el habla.

En algunos casos la dispocisión a tomar la palabra para narrar viene acompañada de una clara consciencia de lo espectacular. Esto es visible en primer lugar en el intento de arreglar el aspecto, el cabello, la ropa, pero especialmente nos interesa en las modificaciones de las historias que se muestran como agregados, exageraciones, nuevas versiones, improvisaciones o, por la vía negativa, digamos, la parálisis, la interrupción, así como los incisos dramatizados. Es interesante observar aquello que se muestra en cada actitud, en las adaptaciones o en la variaciones de las historias cuando son recontadas. Se podría pensar que estos intentos de modificar la apariencia podrían interferir en la observación de lo teatral

cotidiano en ellas, sin embargo, lo que se está observando es justamente el tránsito y la emergencia que se da, en el contexto de la narración, de esas movilizaciones, las expresiones de esa salida de la "naturalidad" que son aspectos de especial interés.

Las marcas de una historia de vida inscritas en el cuerpo y en la gestualidad, los trazos de origen, generación, edad, así como los desplazamientos y las experiencias marcantes aparecen como texturas corporales, cadencias, formas en el cuerpo y la voz. Para las mujeres con más edad la rememoración venía como una cadena infinita. Muchos recuerdos venían a entrelazarse, unos con otros, dejando silencios, rectificaciones, intentando ordenar ese río. Estas mismas mujeres, las mayores, traían con frecuencia el mundo campesino, a diferencia de las de mediana edad que hablaban con frecuencia del barrio mismo, pero todas hablaban de la vida doméstica, mientras las mas jóvenes incluían en sus relatos aspectos de la vida urbana. De este modo se inscriben marcas de tiempo, de imaginarios y geografías en las narrativas personales.

La dimensión política del acto de narrar, de elaborar y ofrecer una versión de los hechos e introducirla en las cadenas semánticas colectivas es un poder de expansión que ha sido ejercido de modo desigual. Las construcciones oficiales de la historia, además de ser mecanismos visibles de control, ya descubiertos, no pueden detener los flujos de información contemporáneos de los cuales las comunidades se vienen empoderando. Las narrativas de las cuales estamos hablando, venidas de las márgenes, elaboradas en el encuentro con las del otro, con una fuerte carga *performativa* traen, entonces, una dimensión histórica en revisión constante, que deviene una cuestión política: "El derecho a la narración extiende el debate sobre lo vivido y garantiza un mundo acogedor de miradas generalmente impedidas de ascender a la condición política" (Frochtengarten, 2005: 373).

Los rastros en la narrativa oral: Memoria, cotidiano e imaginario

En la experiencia de investigación con el Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, observando *performances* específicas se muestran mecanismos y aspectos expresivos de interés. El asunto de la fidelidad de las narrativas, la verosimilitud, y el modo de abordarlas apuntan a las preguntas estéticas y etnográficas. Por otra parte aparecen los temas recurrentes de origen geográfico, de género, económicos, entre otros, que son colocados por el grupo de mujeres de entre cuarenta y setenta y cinco años de edad Vamos a hablar en este capítulo de sus experiencias escénicas: Edith, Luciana, Eleonora, Bernardete, Norma, Anete, Jazyguara, María y Gloria. Observaremos tanto los aspectos narrativos (la historia narrada) como los *performáticos* –los modos y las particularidades expresivas, teatrales, en el momento de la narración, que implican el cuerpo y la voz en el espacio escénico–. Se sigue el rastro de las manifestaciones de la experiencia estética, de teatralidad y espectaculaeridad expresas y potenciales en ese espacio escénico en el seno del grupo primario.

En los encuentros, luego de algunos ejercicios de preparación corporal, estiramientos y ejercicios respiratorios, se les pedía que contaran historias de sus vidas de las cuales fueran protagonistas. Ya desde el momento de sus presentaciones los testimonios ofrecían aspectos de interés. La imagen que traen de sí mismas, que ellas tienen de sí o lo que ellas quieren dar a ver a las espectadoras, permite entrever su universo personal, fuerzas que lo habitan así como elementos comunes a las otras participantes:

> Soy Luciana Santana Campos, tengo dos hijos y una nietecita que es una delicia, parlanchina […] La gente dice que es muuuuy parecida a mí, y yo digo: ¡Ay!… ¡¡Dios mío!!
>
> Estuve casada durante trece años, pero hoy estoy separada, literalmente. Formalmente, pero no necesariamente en ese orden, porque estoy coqueteando (risas). Tengo un enamorado, dicen que ahora soy parrillera (risas). Pero yo también me lo merezco, ¿no? Porque yo he trabajado mucho, como hoy aún trabajo.

> Trabajé en tiendas, tuve una cafetería, fui vendedora… de repente me encontré cosiendo, me hice costurera y hoy confecciono así… tipo uniformes, hago encargos, hago arreglos. Ahora estoy aquí con el grupo de mujeres, también cosiendo, que además me gusta mucho y… por ahí… es eso.

O también otra:

> Me llamo Norma Roberta da Silva. Soy ama de casa, tengo tres hijos, vivo con mi esposo y… cumplo con mis obligaciones. Coso, atiendo a los nietos cuando estoy en casa y… hago de todo lo que hay para hacer dentro de casa, lavo la ropa, cocino, pongo comida en el plato para los niños, cuando estoy en casa… también, cuando no estoy en casa cada quien que resuelva […] mientras yo estoy en casa, estoy haciendo cosas, ahora cuando tengo que salir, no hay nieto que me amarre, salgo y ya.

Estas presentaciones trajeron informaciones sobre su cotidianidad y acerca de cómo ellas se posicionan frente a sus realidades. Sin embargo, es en el proceso de construir esta cara de presentación para el otro, de aspectos naturalizados en la cotidianidad, que parecen concientizar lo que consideran singular en ellas, aquello que las dibuja, por lo menos en ese momento de su vida: los hijos, el oficio, la casa, los nietos, el temperamento, el espacio personal de libertad.

En el *performance,* cuando la historia narrada toma el cuerpo de las mujeres, parece darse un debate, una lucha en la organización de las imágenes, de las emociones, de las fuerzas que lo atraviesan. Se podría pensar en un territorio en conflicto visible, que justamente por ello es revelador. En este caso, cuanto más visibles sean las contradicciones de las historias y la manera en que eso se expresaba y se comentaba en el cuerpo y en la voz, más interesante es la experiencia de observación, en las contradicciones y correcciones se percibe con mayor fuerza la distancia entre la posible reminiscencia, el recuerdo de hechos y las re-elaboraciones intensionadas de la narración.

Se observa el hecho mismo de contar una historia y las consecuencias de ese flujo. Interesa lo que aparece en la narrativa y no su verificación, la fidelidad se refiere al proceso escénico a partir de materiales propios. La duda sobre la condición de realidad de algunas historias o la narración de hechos poco usuales constituye un punto de interés solo en relación con la aparición de elementos imaginarios, míticos o epistémicos del tipo de historias en el contexto social y la receptividad o no por parte de las compañeras. Serán comentadas, entonces, situaciones problemáticas que surgieron en torno de historias que, al menos para una parte de este público, eran inverosímiles.

Tenemos el ejemplo del caso de Gloria, jubilada de setenta y cinco años de edad, en una entrevista personal en su casa ella me contó la siguiente historia:

> … Yo terminé con el noviazgo, terminamos. Ahí yo me quedé triste… ¡yo pensaaaba que era amor! Pero ahora creo que no era amor nada… ni sé, si era amor, si era amistad, no sé lo que era.
>
> Ahí yo sé que me quedé molesta, después que terminamos y tal. Cuando pasaron unos días, yo estaba en la casa de mi hermana, agarré el teléfono y llamé para su trabajo y dije:
>
> —¿Está Manuel?
>
> —No, salió, fue a almorzar.
>
> Y yo le digo:
>
> —Mira –a la recepcionista, ¿no?–, mira, cuando él llegue tú le dices que Gloria murió (risas), que el entierro es hoy, a las cuatro (risas).
>
> Él llegó de almorzar, y cuando llegó… recuerdo el nombre de ella… Duvalina, ella le dijo:
>
> —Manuel, llamaron, dijeron que Gloria murió.
>
> —¿Qué? ¿Glorita murió?
>
> Él se mandó para la casa, y yo no estaba. Había corrido, llegó sudado, ahí preguntó a mi hermana:
>
> —¿Dónde está Gloria?
>
> —Salió.

> —¿Salió? Pero yo recibí una llamada telefónica de que ella había muerto y que el entierro era a las cuatro.
>
> —¿Que Gloria murió? Noo, yo lo que sé es que ella fue para un entierro en Ladera de Quintas, del hermano de un amigo de ella. Ella no habló eso contigo.
>
> —No, porque nosotros terminamos, ella terminó conmigo, entonces no tenía que darme explicaciones.
>
> Después de un tiempo volvimos y él me contó lo que le había pasado, me dijo:
>
> —Oye, ¡yo quería saber, así sea después de muerto quién fue que me hizo eso!

En una sesión posterior la historia fue leída para el resto del grupo y Luciana, después de reír mucho, dijo: “El cuento está muy bueno, si es que creemos que es verdad”.

Según ella, la historia de Gloria sobre su primer amor, al menos en lo que se refiere a la supuesta muerte de ella, no era verdadera. Gloria no estaba allí para comentar el asunto, afortunadamente pues probablemente hubiese provocado un debate contrario al interés de la investigación y estéril en general. Pero lo interesante es que Luciana veía en Gloria una preocupación escénica por improvisar arreglos en su historia para interesar a su público, que en el caso de esta narración habíamos sido la cámara y yo. Considerando, como ya fue dicho, que no se trata de un estudio histórico, si no sobre flujos subjetivos de la sensibilidad, tránsitos del deseo y fundación de universos significantes, no hay interés en corroborar en qué medida la historia de Gloria es “verdadera”. Lo importante es que Gloria recuperó una memoria, o trazos de ella, compuso, hizo una apuesta subjetiva para encantarnos con una historia que propicia pensar en versiones, en dramaturgia, dando a su relato una dimensión espectacular. En todo caso, esa narración sobre una venganza femenina por el desamor masculino sentido y el placer desencadenado y expreso en la risa de las oyentes es aquí lo más valioso. La presencia de una muerte simbólica y la transgresión de preceptos morales encontró complicidad en un contexto que en general intenta mantenerse dentro de los patrones aceptados.

También es interesante como categoría de observación la aparición de formas del imaginario popular en creencias y personajes que surgen en las narrativas del grupo. En el caso de la historia que Edith contó, donde relataba el encuentro con una sirena, ella misma dijo, antes de comenzar la narración, que ella nunca había hablado de eso, primero por temor a la creencia de que quien revela ese tipo de encuentros queda mudo, y luego porque las personas no creerían en la historia y pensarían que ella estaba loca o que mentía:

> A mí me gustaba mucho nadar, y tenía mucha curiosidad de ver qué era lo que caía dentro del agua cada vez que uno iba llegando cerca del río. ¿Qué era aquello que caía dentro del agua? ¿Qué era ese sonido?
>
> Nosotras no sabíamos lo que era. Ahí una compañera de clase dijo:
>
> —Es la Madre de agua, que cuando nosotros no estamos, ella sale para tomar sol y cuando percibe que alguien viene se tira al agua.
>
> Entonces ese día nosotros estábamos bañándonos, yo quise sumergirme y nadar. Allí ella me atrapó, debajo del agua, ¿no? Yo sumergida y ella dando vueltas alrededor de mí. Yo estaba respirando debajo del agua, y me quedé mucho tiempo ahí abajo. Después, cuando ella decidió que yo saliera, me liberó y yo subí. Y ya, no sé más nada, solo sé que ella se alejó y yo subí. No sé si fue que ella quiso responder mi curiosidad, porque yo quería ver. ¿No es así? Yo creo que fue por eso, porque yo tenía muchos deseos de ver lo que caía dentro del agua y no lo lograba, y ese día me mostraron.
>
> Y desde allí, se acabó, me prohibieron ir al río, yo no me podía bañar más en el río, aquella complicación… y la dejé de ver, claro.
>
> Era bonita, blanca, de cabello larguísimo y rubio. Porque ahora uno ve imágenes de ella de cabello negro y otras cosas, pero esa era rubia, de cabello liso liso, bien bonita.
>
> Ellos decidieron apartarme, y no pude nadar más, ni sumergirme. Tenía que buscar el agua en el río y llevarla para bañarme en la casa, perdí mi libertad. Eso fue porque yo no conté a nadie lo que había pasado, y como yo tenía un problema de desmayo ellos pensaba que era que me había desmayado en el agua, y por eso me prohibieron.
>
> Yo no sé si lo podía contar, pero no lo hice, tal vez si lo hubiese contado era mejor, pero además si yo lo hubiese contado, no me iban a creer, iban a pensar que yo estaba medio ta, tan, así que ya.

Es importante que en esta narrativa, esa visión es una felicidad prohibida, restingida tanto en el campo simbólico, en el cual el tabú prohíbe hablar del asunto a riesgo de quedarse mudo, como en la propia historia cuando le es prohibida el agua por causa de ese encuentro, aunque no se sepa del mismo, aparece la prohibición de bañarse en el río. Hay el elemento de un secreto mágico que puede ser tanto de rememoración o de creación o, como venimos entendiendo, ambas cosas. Llama la atención también, en una comunidad mayoritariamente afrodescendiente la preocupación por la apariencia étnica del personaje mítico y sus formas de representación actuales..

Lo que ellas quisieran haber dicho o haber visto, o cuanto ellas quisieran hacerlo de nuevo y cuanto preservaron aquellas imágenes hasta hacerlas presentes y traerlas al territorio colectivo por medio de la profusión de detalles que las materializan para los oyentes, muestra la fuerza de la necesidad colectiva y el poder del flujo subjetivo hasta hacerse palabra y acto..

En la rememoración, la mayor frescura y gozo surgieron, casi siempre, a través de la narración de travesuras de la infancia. Ese tiempo aparece como un estado mítico y perdido en el que se estaba a salvo de los rigores de la vida adulta. El pasado como *topos* mitológico en el cual los dolores, las normas, los tabues, podían ser evadidos sin costos graves. Tenemos aquí el caso de la historia del avispero, de Eleonora, o el del *Ebó*[8] para Cosme y Damian de Jazi, o aquel de la yegua que nos contó Avani. En ellas, las transgresiones, las complicidades, los secretos de infancia son

8 Ofrenda ritual dentro de las prácticas yorubas, frecuentemente hechas en caminos, encrucijadas, riberas, dependiendo del orixa al que está dirigido.

revelados como victorias, inclusive si la historia es sobre los peligros de esas travesuras: Cuenta Avani:

> Después, mijita, hubo en día en que la yegua deo pa' trás. Allá en el monte, brincaba tanto que él (el primo conplice en la escapada) cayó para un lado casi muerto. Y yo lo llamaba, lo llamaba, lo llamaba, llorando y él nada que se despertaba.
>
> Yo asustada, y él nada que se despierta, ya yo pensaba que se había muerto.
>
> —¡Dios mío –decía yo–, despiertalo, despiertalo!
>
> Ahí él habló.
>
> —No me morí, estoy aquí. No digas nada a mi tía, no vayas a decir nada.
>
> Ahí nos quedamos tranquilos, sentados un rato al lado de un matorral. Después agarramos un palo y le dimos una paliza a la yegua, le pegamos, le pegamos, a aquella bicha.
>
> —Si tú nos tumbas así, ahora vas a ver.
>
> Cuando regresamos a casa de la abuela, ella nos preguntó:
>
> —¿Y ustedes adónde estaban?
>
> —Cerca del arbol de *umbú*[9]
>
> —¿Haciendo qué, muchachos?
>
> —Cogiendo *umbú*.
>
> —¿Y dónde están los *umbues*?
>
> —No, es que no había nada, abuela.
>
> —¿Y por qué ustedes tienen esa cara?
>
> —Nada, abuela, nada, es que tenemos hambre.
>
> —¡Hambre de qué, muchachos, si ustedes comieron hace nada!
>
> —No, es que a él le duele la cabeza.
>
> —¿Dolor de qué, muchacho?
>
> Todo era mentira, pura mentira.
>
> —Un pájaro llegó y chocó en la cabeza de él.
>
> Pura mentira, que no era nada de eso, era el susto de morirse.

9 Fruto del nordeste brasilero, también conocido como *imbú*. Muy consumido tanto su pulpa como en jugos.

En el caso de la historia del *ebó,* además de esa vinculación al tiempo mítico de la infancia, de la complicidad y la trasgresión como elementos comunes, aparece aquí el elemento de la cultura afro como una herencia presente y cotidiana, las deidades y ritos del candomblé como elemento enriquecedor en el diálogo de los flujos culturales en la vivencia y los saberes de este grupo.

> La historia que les voy a contar hoy ocurrió durante mi infancia, yo tenía de ocho a diez años, más o menos.
>
> Cuando yo tenía esa edad, mi mamá necesitó salir a trabajar… y no tenía a nadie que nos cuidara. Ahí ella solo nos pedía que nos quedáramos tranquilos en casa y no saliéramos.
>
> Pero yo tenía otras tres amigas: Estela, que tenía como quince años en esa época, Dora y Silvina que eran hermanas, que eran más o menos de mi misma edad.
>
> Y así que mi mamá salía, durante las vacaciones escolares, nosotras nos fugábamos. Mientras las mamás estaban en el trabajo, porque la mamá de ellas también trabajaba y ellas se quedaban en la misma situación que yo.
>
> Nos escapábamos para ir a la playa, tempranito… escondidas. Y un día cuando estábamos caminando para la playa, cuando llegamos al comienzo de Ondina, en una casa muy bonita y muy antigua, que hoy en día es una escuela de inglés, allí tenía una grama verdecita y cuando pasamos por allí, había un *ebó*. Ofrenda para un orixa, deidad del candomblé. Que en ese caso nosotras pensamos que aquella ofrenda era para Cosme y Damian o Crispina y Crispiniano, ¿no? Que son los orixas niños, debía ser así.
>
> Esto porque el *ebó* era hecho de manera diferente, hecho para niños… en ese *ebó* había una manzana, chocolate Prestigio, Chokito y Alpino, y muchas monedas. Solo tenía cosas que les gustan mucho a los niños. Y… nosotras nos paramos en frente, y nos acercamos… todas queríamos agarrar, pero al mismo tiempo teníamos miedo, porque el santo seguro nos iba a castigar porque nos estábamos comiendo la ofrenda que fue hecha para ellos. Ahí nos quedamos… en esa, ¿agarramos?, ¿no agarramos?, una

agarra esto, una lo otro… todo el mundo agarra y come de una vez, y si da dolor de barriga nos da a todas a la vez.

Resultó que una de nosotras, Dora, que era más… más viva, realmente, ella fue que agarró un Chokito, y cuando ella agarró, todo el mundo voló sobre el *ebó*, todo el mundo fue encima y después la repartición, una guerra porque todo el mundo quería los mejores chocolates, y las monedas también. Fue… una farra, hicimos una farra con los chocolates.

Entonces ese día nosotras nos comimos todo el *ebó*, nos comimos todos los chocolates, nos comimos la manzana y agarramos las monedas. Cuando llegamos a la playa comimos con ese dinero, hicimos una merienda en la playa con las monedas ese día.

Esa es una de las historias más graciosas de mi infancia, fueron unas vacaciones inolvidables

Hoy, ciertamente, yo no haría eso, porque sé que es serio. Que es una ofrenda a los dioses del candomblé, ¿no? A los orixas, es sagrado y realmente no lo haría, pero durante mi infancia, sí lo hice… y sé que fui perdonada por los orixas.

Los rastros de una memoria cultural, presentes en las narraciones, contribuyen con el paso de elementos de los márgenes al espacio de diálogos intersubjetivos. En algunos casos otras mujeres de otras tendencias religiosas llegaron a dar muestras de rechazo al escuchar en las historias referencias a la tradición afrodescendiente. En esos casos las historias introdujeron elementos que permitieron abrir un espacio de conversación sobre el lugar de esa herencia.

Uno de los índices que considero más importantes para revisar es la aparición de la risa complice, de narraciones y comentarios donde era visible el placer a través de lo que podríamos llamar grotesco. Historias relacionadas a situaciones ridículas, a materias escatológicas o vinculadas a los órganos sexuales, aparecen como elementos liberadores que convocan a una risa explosiva en el grupo de oyentes. Una risa abierta, incontrolable, como de niñas –por los niveles de relajamiento–, instaurando un espacio de complicidad entre las mujeres y permitiendo chistes y comentarios que en otros espacios podrían considerarse demasiado atrevidos. Una de esas

historias fue la de la concertada[10] que mandaron a hacer a Norma cuando ella tenía diez años:

Como allá en el interior tienen esa costumbre de hacer concertada cuando un bebé nace, eso de hacer una bebida y echar ajo, aguardiente, ruda y todas esas cosas, y yo, en esa época ya sabía hacer de todo, todas las cosas de la casa. Ahí mi tía me dijo:

—Vamos, anda a hacer la concertada.

La gente del interior me decían Zinha, yo me llamo Norma, pero ellos me decían Zinha.

—¡Zinha, anda a hacer la concertada!

Yo fui entonces a hacer la concertada… ¡¡pero yo la iba haciendo y la iba probando!! (risas) pa'ver si estaba buena, iba preparando y probando… Para que veas la inocencia de los niños. Enseguida estaba borracha, en un momentico la cabeza me estaba dando vueltas. Me fui para afuera y agarre un mulo, se llamaba Lerdo, y me monté. El mulo salió disparado conmigo arriba, sin silla, sin riendas, sin nada, y yo agarrada al pescuezo del mulo. En eso dio un impulso para atrás y yo me caí, me machuqué toda y fui a caer en la barriga del mulo y para completar me pegué en la cara con el negocio de él (risas). En eso pasó una vecina y llegó a mi casa diciendo:

—Vengan a ver lo que Zinha está haciendo…

—Ella estaba tomando la bebida para ver si estaba buena.

—Miren ahora lo que está haciendo (risas).

Muchos meses después de que Norma nos contara esa historia todavía era recordada y solicitada cuando se hablaba de hechos graciosos, y lo que encontraban más divertido era el hecho de que ella, estando bebida, hubiese pegado el rostro en el órgano genital del mulo, dejando ver el placer disruptor de una estética de lo grotesco. En algunos momentos esas historias

10 Es una bebida que se da en algunos pueblos a la mujer parturienta después del parto, también conocida como *calentao* para la limpieza del útero. Una fórmula conocida está compuesta de miel o papelón, aguardiente, infusión de menta, ruda, hinojo, ajo, cebolla, perejil, ajenjo pudiendo también tener canela, pimienta dulce, eneldo, entre las hierbas de posible uso.

estuvieron muy cerca de pasar a ser crueles, mostrando dos caras: ligera y graciosa, pero también podían ser oscuras y opresivas, como una historia narrada donde una hermana mayor obligaba a la otra a beber orine.

Siguiendo el hilo de las historias y las temáticas abordadas en esos momentos de placer estético compartido, volvemos a la referencia recurrente al campo. Descubrimos en las sesiones que la mayoría de ellas tenía referencias propias o muy cercanas a la vida del interior. La mayoría había nacido allá y se habían trasladado más tarde para la ciudad sumando a sus historias la experiencia de la migración y la llegada a la ciudad. También cuando ya no vivían en el campo, allá seguía estando la casa de los abuelos, y era el lugar de la vacaciones y de visitas frecuentes, entonces aparecen, especialmente cuando se refieren a la infancia, imágenes que evocan ríos; nombres de lugares, animales, plantas y frutas; la vida campesina; la naturaleza. Estos elementos se hacen presentes trayendo un vocabulario, un imaginario y un tiempo con texturas particulares.

> Gloria
> Recuerdo que yo jugaba, me metía con las personas. Iba para los conucos a agarrar guayaba, en las siembras de los otros, arrancar frutas de las matas de los otros, a correrle a los bueyes, a correrrle al dueño del conuco (risas), eso nada más.
>
> Me acuerdo que la gente contaba que existía el *Caipora,* que existia la *Abuela de Luna,* esas cosas, el hombre lobo. La *Abuela de Luna* era una leyenda que existía allá.

> Bernardete
> Había un río, que pasaba así, no era en la calle, si no agarrando por un camino, el camino para ir al Cabo Sur, que es un municipio que queda allá, cerca de donde yo vivía. Para nosotros ir para ese pueblo, había que pasar por ese río, había un puente, ahí pasaba y seguía viaje. Se iba a pie, era, creo que como media hora de mi pueblo para ese pueblo. Y donde estaba el río era muy visitado. Las personas iban a lavar la ropa. Después el río fue cambiando, porque era un río… ¡un río bieeennn ancho!, ¡cuando llovía se llenaba! Y era mucha agua, que corría mucha, había veces que

> llegaba así, cerquita de la carretera, y el agua iba hasta alláaa… el comienzo mismo de la carretera.
>
> Ahí después con los cambios, también después que yo me vine para acá… no, fue antes de que yo me viniera para acá, ese río cambió mucho, comenzaron a canalizar el agua para la gente.
>
> Poniendo agua para las casas, ahí ese río fue desapareciendo, desapareciendo, desapareciendo, y claro que hoy ya no es aquel río bonito, grande que era.

Las marcas específicas del tiempo aparecen claramente en estos cambios, y también en el contexto urbano. Esto es muy interesante porque en este queda más claro cómo los contenidos y las marcas de una historia personal están totalmente atravesados, en diálogo, con lo colectivo y cómo hay, en ese contexto, cambios simultáneos de la persona y de la ciudad. Los rastros de una ciudad desaparecida, de una Salvador de otro tiempo aparecen en los cuentos, lugares que tenía la ciudad que hoy ya no existen. Vemos cómo las referencias de los nuevos y de los viejos lugares son utilizadas selectivamente; cómo las más jóvenes ignoran esa ciudad desaparecida y las mayores se orientan en la nueva ciudad con las viejas marcas. Escuchamos decir esto a Eleonora, la mayor de las participantes:

> Yo vivía antes allí donde hoy está el Salvador Praia Hotel, pero en ese tiempo ya estaba viviendo allá en el Morro do Gato y tenía una sobrina y otra niña que se quedaba siempre jugando con ella, que era del mismo tamaño, de la misma edad.
>
> La gente iba para la playa a recoger arena, iban con una vasija así, de esmalte. Yo, siempre que íbamos a la playa, traía, agarraba arena para echar en la casa, así en el patio. Ahí yo iba con esas dos niñas a esa playa donde yo vivía, allá en el Salvador Praia, por esos lados, esa playa de allí donde llaman Mata Frágil.

Eleonora tiene setenta y dos años, es una mujer negra. Una de las del grupo, es la única que nació y vivió siempre en la ciudad de Salvador y tiene con la ciudad una relación particular. Conoce y practica las costumbres soteropolitanas del sincretismo de tradiciones de procedencia banto

con las de la Iglesia católica, es testigo de los cambios de la ciudad en los últimos setenta años. En ella, el modo cómo estos elementos atraviesan su habla su performance, hace de sus testimonios registros vivos de un conjunto de elementos históricos, geográficos, culturales que, más allá y más acá de su persona, se recrean en su habla.

También aparecen con fuerza elementos y reflexiones sobre las relaciones de género, en las historias de amores de juventud, en las historias de los matrimonios, sobre los esposos y también en las que se refieren al fin de las relaciones, de los matrimonios, a la viudez. Vemos las prohibiciones impuestas a la mujer, la dependencia y, sobre todo, los procesos de liberación personal que vienen experimentando. La fuerte orientación de género de esta investigación está basada, entonces, en las experiencias de ellas, que muchas veces, sin ser militantes, transitan por historias de larga resistencia, paciencia, resignación y liberación en las condiciones de vida de la población menos privilegiada. Vemos aquí el descubrimiento de espacios, necesidades y placeres propios como mujeres, en un contexto sociocultural específico que construye autonomía en proceso a partir de criterios y valores propios.

> Edith
> Yo tenía amores con un tipo que era cuñado de mi tío, pero mi tío no quería. Él vivía en frente, yo vivía en esta calle y él como por allí. Tuvimos amores por seis años, que no son dos días, es bastante tiempo. Yo salía para verlo, cuando mi tío descubría me pegaba, cuando él pensaba que yo ya me había olvidado, yo estaba con el noviazgo nuevamente. Allí, un bello día, mi tío juró que iba a acabar con mi enamorado si yo seguía con él. Yo le dije que yo solo lo iba a dejar si él (tío) me dejaba en paz, si no continuaría. Y ¿qué pasó? El novio se buscó otra, que se embarazó. Yo con eso quedé muy dolida, yo dije: ¿Qué? ¡Él embarazó una, y va a embarazar otra… no, no quiero! Y terminé con eso en un parpadeo, y listo.
>
> Avani
> Yo creo que la mujer hoy en día tiene una vida mejor que la de antes, porque la mujer de hoy no tiene miedo de enfrentar la

> vida. Al comienzo cuando me pasó eso, de separarme, pensé que me iba a morir, pero hoy en día la mujer no depende de nadie, depende de ella tener coraje, de darle la cara al trabajo, muchas veces ella hace cosas que no todos los hombres son capaces de hacer.
>
> Eleonora
> El momento de más cambio en mi vida fue después que yo perdí a mi marido […] me pude desenvolver […] yo era medio prisionera, con muchas prohibiciones. Y últimamente ya no soy así. No era triste, toda la vida yo fui alegre, pero no es como antes. Yo no podía hablar con todo el mundo, ni jugar, principalmente con ningún hombre yo me podía jugar (risas), ¿verdá? Ahora bromeo con cualquier persona, con hombre, muchacho, con niños, con joven… no tengo ningún impedimento. Entonces fue a partir de ese momento de mi vida, yo quedé más alegre, más expresiva. Después también yo conocí el Grupo de Mujeres, y comencé a frecuentarlo, con el grupo tenía más espacio para salir, ¿entiendes? Todo eso.
>
> Gloria
> Tuve mis tres hijos. ¡¡¡Gracias a Dios no me busqué a más nadie!!! Estoy aquí hasta hoy (risas). ¡¡¡Continúo mi vida maravillosa!!! (risas), ¡¡¡que la vida sola es bella… es magnífica!!! (risas). Tú no te imaginas cuánto. Cuando me preguntan si no siento nostalgia, yo digo: ¿Yo? ¿Nostalgia de quedarme sola?… No, prefiero quedarme sola. Es maravilloso, una va a donde quiera, disfruta bien, pasea, no tiene que darle explicaciones a nadie. Yo conozco muchas ciudades: Beto Carrero, la conozco, Puerto de Iguaçú, conozco, Jordao conozco, Paraguai, conozco, conozco este mundo de Dios… Guarapari, Cruzai, Natal, conozco Caldas Novas, conozco Porto Seguro. Conozco muchas tierras por ahí que no sé ni citar ya los nombres.

Vemos que no hay aquí pretensión de heroísmo, sin embargo, sí son cantos de liberación. Cuando, más adelante, Luciana habla de la necesidad de tener un compañero, un hombre al lado, lo hace despues de dejar bien claro su condición de mujer trabajadora, autónoma, no es ni de sumisión ni de oposición. Pretender ir más allá y proponer nuevos tejidos en las relaciones que no estén basados en la espera o en la dependencia de la mujer, si no en la colaboración y el diálogo en conjunto.

Por otra parte el silencio, es decir la decisión, o la dificultad e inclusive la negativa a hablar, en determinados momentos también apareció en el transcurrir de los encuentros. Edith, por ejemplo, que era una de las participantes más esquiva a la hora de hablar, contó que cuando llegó al Grupo de Mujeres, se sentaba en la silla y no se movía ni hablaba. Ella me hizo pensar en ese silencio voluntario, en el hecho de que quisieran y desearan el silencio, donde la entrada en escena podía ser una presión contraria al deseo, una violencia inclusive. Podría pensarse en ese silencio como una falta en la experiencia de participar o como una represión interiorizada de la sociedad patriarcal, pero también podría pensarse como estrategia de resistencia, de sobrevivencia, un querer dejar que ciertas cosas permanezcan en la penumbra. Este hecho contrastaba, de manera curiosa, con la observación de que las mujeres más silenciosas eran las que menos faltaban a los encuentros, las que observaban con ojos más vivos a las otras en escena y las que más valoraban la actividad, inclusive cuando manifestaban su incomodidad al hablar en público, como tensión deseante.

Ese silencio instaurado junto al deseo de hablar, ¿como observarlo, más allá de la toda interpretación? La necesidad de compartir experiencias gritantes y de escuchar a las otras, a pesar del riesgo asumido, en el seno de un espacio preparado para ese pasaje de la entrada en escena, aparece como una fuerza de atracción, el espacio escénico con sus cualidades paradójicas de hacer callar e invitar a hablar.

Durante la experiencia en el Alto das Pombas pude observar que el silencio más denso aparecía justo antes de historias que habían dejado heridas en las narradoras. Pero aunque fuesen asuntos muy íntimos o difíciles no dejaban de ser contadas, es lo incomunicable que toma forma en la punta de la lengua. Algunas veces lo incomunicable es algo muy

simple, como la historia de la bacinilla, o la historia del vestido blanco que narró Anete:

> Recuerdo que cuando yo iba a hacer la primera comunión mi mamá había mandado a hacer un vestido blanco para mí… una ropa bonita para hacer la primera comunión. Pero al final no la hice, no se dio, yo no hice la primera comunión. Mi mamá deshizo el vestido, lo mandó a reformar, o ella misma lo reformó para que lo pudiera usar y no perder el vestido. Eso fue justamente en una época en que estábamos pasando una situación muy dificil.
>
> En aquella época las mujeres no trabajaban fuera de casa, los hombres no querían que su mujer trabajara. Tenía que quedarse en la casa cuidando los hijos o haciendo alguna cosa en casa. Quien era costurera cosía, en ese época había muchas lavanderas, era la forma en que las mujeres que tenían familia e hijos ayudaban a los esposos, haciendo ese tipo de servicios en casa.
>
> En esa época yo al final quedé solo con ese vestido. Solo tenía ese vestido y a cualquier lugar que yo fuese, ¡solo iba con ese vestido, solo con ese vestido! Recuerdo que ya yo estaba llegando a jovencita así, con once para doce años, era más o menos esa edad porque ya me estaban saliendo los pechos… unos pechitos. Y a todos los lugares que yo iba a salir, tenía que ir con ese vestido. Para el médico, allá iba yo con el vestido blanco; para una visita, allá iba yo con el vestido blanco; era para todas partes.
>
> Llegó un momento que que yo ya no quería ir a más ninguna parte, a cualquier parte que me invitaban decía que no, no quería ir, no quería ir. Nunca se lo conté a nadie, pero en verdad era la vergüenza de andar siempre con aquel mismo vestido.
>
> Un día mi papá decidió pasar el día en casa de una hermana de él y nos llevó a todos y… ¡allá iba yo con mi vestidito blanco! Pasé todo el día con ese vestido y cuando era la hora de irnos, ya era de noche, mi tía sugirió que nos vinieramos en taxi para la casa, entonces yo me cambié por una ropa más sencilla, ya que veniamos en taxi y nos iba a dejar en la puerta. Esa vez, ese vestido con otras ropas que estaban juntas, las olvidamos todas

> dentro del taxi (risas), se perdieron (risas) y fue así, después nos hicieron falta, claro, pero yo di gracias a Dios. Porque quisieran o no, tuvieron que hacer otras ropas para mí. Porque en verdad ya yo me estaba sintiendo muy triste, de ir a todas partes y aparecer con el mismo vestido.
>
> Fue así muy fuerte… que todavía me acuerdo, porque ¡¡cónchale!! Fue muy faastidioso, me daba mucha pena. Pero gracias a Dios fue un momento, ya pasó… pero quedó, ¿viste? Pasó pero quedó… y mira cuánto tiempo ya ha pasado.

En estas narraciones de eventos dolorosos, la desconfianza del otro, el vértigo de la mirada del otro en la entrada en esa escena de la cual venimos hablando no deja de aparecer, pero el deseo de narrar es más fuerte y la mayoría de las veces gana. La posibilidad de que lo dicho vaya a desbordar la esfera de lo personal y alcanzar lo colectivo estimula el placer del riesgo, de abrirse a la alteridad, al tomar la palabra. Inclusive cuando aquello a narrar es bizarro, triste o brutal. Por eso no cabe la tarea interpretativa, como cartografía reconoce territorios y se aproxima a sensibilidades, pero deja lugar a lo no dicho, donde cada mujer reconoce su límite y el momento de trasponerlo, de contar o no una historia personal. Delante de eso solo es pertinente el respeto.

Resta presentar el acontecimiento excesivo cuando, en el transcurso de la investigación, la realidad entra con elementos que tocan límites que no se pensaban en ella. Luciana nos había estado contando, desde el inicio de la investigación, de sus amores recientes con un muchacho motorizado, llamado Jakie. Escuchamos la historia de cómo se conocieron en diciembre de 2007, y anécdotas de la relación durante el año 2008; varias narraciones a este respecto fueron registradas, peleas entre ellos, aventuras, reflexiones en torno a lo que significaba esa relación para Luciana, una mujer de cuarenta y tres años, abuela, separada hacía más de catorce años. La novedad del amorío parecía tan estimulante para ella, como tema para el resto del grupo que acordamos ir construyendo esa historia de amor por fragmentos narrados para la cámara.

El 18 de noviembre de 2008 recibí una llamada telefónica de Luciana. La narrativa que seguía era trágica, Jakie había muerto en un accidente de tránsito. Ella, decía, tenía la sensación de que las declaraciones grabadas tenían un carácter premonitorio. Por esta razón decidió grabar un testimonio final, dedicado a él, como cierre de ese ciclo y homenaje. En contraste con la mayoría de las otras narraciones que rememoraban asuntos ocurridos hacía mucho tiempo, en el caso de Luciana, la palabra seguía muy de cerca los acontecimientos y fue cambiando con ella, dibujando en cada actualización una nueva faceta.

De alguna manera cada una de la historias narradas en ese espacio nos muestra cómo el tránsito por la escena, a través de la narración de historias personales, es una cuerda floja íntima que va más allá de lo personal, un territorio de riesgo en el cual los límites entre lo colectivo y lo personal, lo real imaginario y lo real material, las dimensiones del tiempo y el espacio son puestas en jaque por la situación paradójica del otro que observa. Por eso mismo es también una oportunidad para hacer emerger nuevos contenidos y asuntos, nuevas formas para el territorio de lo colectivo alimentando la construcción de mundo, de ese real-social.



CAPÍTULO III
HISTORIAS Y MEMORIAS. TESTIMONIOS SELECCIONADOS DEL GRUPO DE MUJERES DEL ALTO DAS POMBAS

Nota de transcripción

En el núcleo de este trabajo se encuentra una serie de testimonios recogidos en el seno del Grupo de Mujeres del Alto das Pombas. El registro del habla en el testimonio oral ha sido un aspecto muy importante de esta investigación, el magma de observación que permitió reflexionar sobre la teatralidad y la performance implícita en el acto narrativo, la consideración del acto narrativo en sí, en sus opciones, escogencias, temas y, finalmente, por la información contextual que aportan de la vida de estas mujeres y sus comunidades no solo presente en los contenidos, sino en las formas y léxico utilizado.

Estos testimonios fueron recolectados con tres áreas de observación en el campo de las subjetividades a saber: Memoria, cotidianidad e imaginarios. El grupo que convino en participar estuvo conformado por aproximadamente catorce mujeres, variando de encuentro en encuentro, con edades comprendidas entre los treinta y cinco y setenta y siete años, estando la media alrededor de los sesenta años. Para el presente trabajo fueron seleccionadas narrativas de nueve de ellas.

El registro de los testimonios se dio en circunstancias diversas, pero más precisamente en dos. La primera y más frecuente, fueron recolectados en el marco de una serie de encuentros semanales durante los cuales, luego de establecer una atmósfera de confianza, abierta mediante ejercicios de voz, de expresión corporal, de relajación, se invitaba a las participantes a compartir historias de su vida, con temas provocadores a partir de los cuales se generaban cadenas de narraciones asociadas libremente. La segunda forma de recolección consistió en una serie de entrevistas

personales que fueron realizadas en el hogar de las participantes solo con la presencia de la investigadora y en ocasiones de algun familiar.

Se incluyen en esta selección:

1.- Una *presentación* que cada una hizo de sí mismas abajo del nombre.
2.- *Memoria 1:* Una primera serie de narraciones referida mayoritariamente a recuerdos de la infancia.
3.- *Memoria 2*: Una segunda serie de narraciones de temas más variados.
4.- En algunos casos hay una tercera memoria seleccionada para este compendio.

Estos testimonios fueron transcritos literalmente de las grabaciones en video y posteriormente editados siguiendo algunos criterios que, por no ser de convención universal, se describen a continuación. Los mismos tienen por objetivo hacerlos comprensibles en la modalidad escrita, guardando, sin embargo, el carácter fluido y espontáneo del lenguaje oral. Toda vez que las narraciones de las mujeres y su primera trascripción se dieron en portugués de Brasil, y que estas fueron posteriormente traducidas al español, algunos de los criterios de transcripción han debido ser modificados. Sin embargo, se mantiene el esfuerzo por conservar lo más cercano posible a la cadencia y riqueza de lo oral.

En este sentido se mantienen los siguientes criterios: Las palabras abreviadas en el habla corriente, así como la sintaxis de la lengua oral, fueron respetadas, especialmente las contracciones como *pa', ta', pal*, aunque en algunas ocasiones estas expresiones se perdieron por efecto de la traducción. Permanece, así mismo, en algunos casos, la ausencia de la letra *s* final de algunos plurales, inclusive si genera un "error" de número en el contexto de la norma culta de la lengua. En el caso del infinitivo de algunos verbos en que la pronunciación verbal omitió el sonido de *r* final, la forma verbal fue transcrita de igual manera, acentuando la última vocal, tal como fue pronunciada, como en el caso de *tomá* (por tomar). Tambíén se suprime la ultima letra de palabras, cuando esta es una consonante que se hace insonora, como en el caso de *usté* por usted.

Se optó por la sustracción de algunas repeticiones y muletillas, organizando las frases interrumpidas o alternadas que pudiesen afectar la comprensión del texto escrito. Estas sustracciones fueron anotadas con puntos suspensivos entre paréntesis.

Cuando se hizo necesario completar o añadir palabras para hacer comprensible una idea, estas se presentan entre paréntesis, así como algunas ocasiones en que se describen acciones, gestos corporales o reacciones como en el caso de (risas) y también cuando entran en la grabación intervenciones de otras participantes.

Se colocan en negritas algunas palabras escritas de modo diferente a la palabra correspondiente en el diccionario, optando por transcribirla con fidelidad a la expresión oral registrada, como, por ejemplo, la narración titulada *La casa de las marimbundu* que se refiere a una especie pequeña de avispa, siendo registrada en el diccionario como *maribondo*, palabra de origen lengua banto.

En algunos casos en los cuales la entonación alargaba palabras y frases como forma de expresión o énfasis, eso fue anotado repitiendo las letras sostenidas, como en el caso de ¡Muuuuucho! o en expresiones como ¡Aaaaaaah!

Las transcripciones en portugués fueron revisadas por las propias mujeres, así como por la profesora de lengua portuguesa Margarida Santos. Su traducción al español son de mi completa responsabilidad.

Historias y memorias

Eleonora

Soy Eleonora Silva das Neves, soy viuda… hace veintidós años, tengo una pareja de hijos, una pareja de nietos y dos bisnietas. Estoy aquí preocupada porque deje allá en la casa a la nieta, la mamá ta' trabajando y yo estoy aquí… preocupada.

Soy parte del Grupo de Mujeres hace veinte años, soy voluntaria.

Trabajo en el grupo de corte y costura, he trabajado mucho cosiendo, y de todo… lavé ropa para la gente, bastante, ¿entiendes? Cuando yo necesitaba dinero y no encontraba qué hacer, rápido tomaba ropa pa' lavá. Iba a casa de las blancas y pedía ropa pa' lavá y quedarme con un sencillo. También cuidé niños de los otros, crié uno que hoy tiene veintinueve años, que es tanto o más que un hijo para mí; ¡es un amor que él me tiene! ¡Y yo tengo mucho amor para él! La mamá de él murió y él encontró esta madre en su lugar, ¿no?

Soy muy feliz, me gustan mucho mis amigas, me gusta jugar, no me gusta estar triste, solo quiero verme alegre ¿entiendes? Pa'lante… soy muy trabajadora, mi vida es de verdad laboriosa. Todo lo hago yo misma, no busco a nadie para que me haga las cosas, no me gusta nada mío a la loca […] Hasta me dicen que tengo psicosis, mi hija dice que yo tengo psicosis del trabajo… porque de sol a sol yo estoy haciendo alguna cosa:

—¡Usté no para!

Las vecinas, que son amigas de mi nieta, todas me dicen abuela, porque pa' todo el mundo yo soy abuela, soy tía, soy mamá… y así:

—Abuela, ¿usté no se cansa?

Yo, ahorita, tengo setenta y cinco años ¿no?, pero yo no sé estar sin hacé nada, si yo me quedo sin hacé nada… me enfermo… es igual que si yo adelgazo, si yo me siento flaca, así más que como estoy ahorita, ¡ay gente!, yo me enfermo, pa'mí yo estoy enferma. Ahí, me pongo triste, ¿sabes lo es qué es triste? Me pongo así desganada, así.

El otro día, de verdá, me estaba sintiendo así, se me subió la tensión, me puse nerviosa, ¿sabe? Por que yo no sé qué fue eso que me dio. De un momento a otro comencé con un dolor de cabeza, tensión alta. Todo el mundo estaba asustado allá en casa, todo el mundo, los vecinos decían:

—Vayan a cuidala, vayan a cuidala.

—Pidieron a las vecinas pa' tomá la tensión, cada ratico venía una:

—Vamos a ve cómo está su tensión.

Pero… es que a mí me gusta mucho tomá (risas), tomá unas cervecitas, y me gusta mucho tené amistades, amistades con jóvenes, con viejos, con todo el mundo, eso es como los niños, yo me siento una niña todavía, no me siento una anciana, me siento una niña.

¡Y mi historia es esa!

Memoria 1
La casa de marimbundu[1]

Mi historia es esta: Cuando yo era pequeña, cuando iba a la escuela, ahí pasaba siempre igual, había una calle que tomábamos cuando veníamos por la avenida para volver a casa. Pero nosotras íbamos por un paso cortando camino. Tenía unas amigas que les gustaba irse por ahí porque había un bosquecito, que tenía mucha fruta madura. El primer día me llené la panza antes de ir a casa, porque cuando llegara me iban a mandar a cargar agua. La escuela era en la mañana, y en la tarde yo tenía que cargar agua y llenar los porrones y las vasijas, todo, antes de volver a la escuela.

Había una arboleda y un árbol de *murungú*[2], y ahí había una casa de *marimbundu*, así en lo alto, y nosotras pasábamos todos los días por abajito en esa parte para no agitar las *marimbundu*. Pero una de las niñas comenzó con la cosa de agitar cuando uno iba a pasar. Todos los días era eso. Ahí, un día en que veníamos, había un verdulero. En el momento en que volvíamos de la escuela, el verdulero iba con la batea en la cabeza, y otra cosa aquí y el paral aquí (en el hombro) colgado. Ahí, iba a pasá en esa casa donde yo estaba que era de mi madrina, creo que él vivía cerquita también. Ahí yo esperé que ellas pasaran, cuando pasaron una y dos, yo, que había agarrado un palo y una piedra, tiré una pedrada a la casa de las marimbundu y me piqué de ahí (gesto de salir corriendo) (risas). Pero cuando el hombre venía con la batea en la cabeza, la marinbundu se le fue encima, y él con esa batea, se puso loco, loco... las verduras se cayeron, ¡muchacho! El hombre quedó loco, con la cara toda hinchada por las picadas.

1 Especie de avispa pequeña. El nombre es de origen africano. El titulo del relato se refiere a un tipo de avispero.

2 Referido al Mulungú. Es arbol ornamental, maderable, y medicinal, nativo de Bolivia, y del Cerrado y de Caatinga en Brasil.

Pero él vio que había sido yo, ¿no ve? Él vio que la última en pasar había sido yo… Ahí fue derechito, llegó a casa de mi madrina donde yo estaba. Yo no sabía, que él iba a pasar por ahí para ir a vender verdura, ¿no? Creo que vivía cerca y conocía a la gente. Yo me quedé escondida, las niñas me dijeron, ahí llegó… y dijo:

—Señora Xandú, usté tiene una niña, su hija, esa más oscurita, ¿verdá? (risas). Porque yo estaba pasando con la batea de verduras y tiré toda mi verdura en el piso (risas) porque ella iba pasando, la diablita, pasó y le dio una pedrada a la casa de *marimbundu*, la *marimbundu* se agitó y mira esto –mostrando su cara (risas).

Y mi madrina le dijo:

—¡Ahh! No es mi hija, debe ser mi ahijada, Lourinha.

Ella nos llamó una por una:

—¿Quién fue que le hizo eso al señor Manuel? –que así se llamaba.

Después cuando yo lo veía por ahí, yo me escondía. Pero yo se lo conté a mi papá, y él dijo así:

—Pero tú, ¡qué muchachita!

A él le gustaba que yo hiciera esas travesuras, no se molestaba… le hacía era gracia… solo dijo así:

—Pero hija, mira eso, ¡cómo ese hombre perdió toda esa verdura!

Y yo le dije:

—Es que en el momento que yo hice no pensé en eso ¿no? Era para las otras niñas.

Pero él, mi papá, le pidió disculpas al señor Manuel.

Memoria 2
El uniforme de la escuela

Durante mi infancia me gustaba mucho y quería mucho estudiá. Pero antiguamente, ¿sabes?, ir a la escuela era difícil, no había escuelas públicas y era lejos. Mi mamá de crianza, ella me enseñaba mucho en casa, pero ¡¡me

pegaaaba!! (risas), era para agarrase. Yo me acuerdo que la palabra que no me gustaba, no sé por qué, siempre me equivocaba: agua, para deletreá, que antes se hacía más, ahora ya no deletrean como antes. Yo decía:

—A-go-gu- agúa…

Ella me daba. Cuando llegaba la noche, mi hermano mayor que llegaba por la noche, y también quería ve si yo había estudiado y me pegaba también.

Un día, una tía de una vecina que vivía cerca de mí y tenía una hermana que me adoraba, ¿no? Mi papá le decía a ella “Pupaca” porque le encantaba saltar fogatas. Ella le dijo a mi papá:

—Oh compadre, deje meté a Lorinha –que me decían Lorinha–. Déjeme meté a Lorinha en la escuela con Aidé –que era su hermana menor.

Ahí él dijo:

—Oh, comadre, si usté quiere métala, para que Aidé no vaya sola.

Era en La Barra. Era, me parece donde hoy está el mercado (piensa un momento), creo que allí cerca de la asociación atlética.

Ella entonces consiguió una ropita, un vestidito para mí, para que no compráramos, porque mi papá no podía. Ella me consiguió uno igual al de su hermana, hizo todo igual, hasta decía que era mi hermana, cuando en la calle nos decían:

—¿Ella es tu hermana?

Ella decía:

—Sí.

Porque nosotras éramos muy unidas, en esta época ya no es así, ella sí era realmente una amiga para mí.

Ahí decían:

—¡Ahhh! ¿Y por qué… ella es blanca y tú eres negra?

Yo decía:

—Es porque mi mamá es negra y mi papá es blanco.

Cuando fueron a ver a mi papá, que trabajaba en la prefectura y estaba limpiando así, el pie de los postes, desmalezando. Ahí nos paramos.

—¿Ese es tu papá?

Sí era él y yo dije que sí, entonces ellos dijeron:

—¡Ahh, tiene razón!

Porque mi papá era blanco de verdad, del color de ella.

Entonces me preguntaron:

—¿Dónde está su mamá?

—Mi mamá esta muerta, pero la de ella está viva… es que somos hermanas por parte de padre… (risas).

Listo, ahí quedamos juntas en el colegio, ella me dio el uniforme… después yo fui creciendo. Cuando estaba en segundo año, el colegio daba el uniforme, ¿verdad?, y a mí me encantaba, me parecía tan bonito ese uniforme plisadito. Pero cuando yo entré al colegio ya no había más uniformes, la escuela ya no lo daba. Pero la profesora me adoraba. Ella dijo:

—Yo te la voy a traer, Eleonora, tu uniforme.

Compró la tela y me la dio para que me lo hicieran.

Pero mi mamá de crianza, sabiendo que era para que lo hiciera mi madrina, porque ella no sabía coser, quiso hacerlo ella misma. El uniforme tenía unos triangulitos, dos aquí en el frente y uno atrás, con la falda bien plisadita, a mí me parecía una cosa linda. Mi mamá de crianza agarró el uniforme y le hizo unos pliegues de este tamaño, a mano, de este largo así y por aquí (gesto de pliegues pequeñitos y distantes). Yo no sé lo que ella hizo con el resto de la tela. Y además le puso un pedazo de tela de mezclilla en el frente, así como una faja.

Cuando llegué a la escuela, la profesora me dijo:

—¿Y dónde está el uniforme?

Yo estaba furiosa.

—Mi mamá de crianza, mi madrastra, ella fue la que hizo el uniforme.

—¿Y por qué la hizo ella? ¿Ella no tenía quien la hiciese?

—Yo tengo a mi madrina, que sí sabe, pero ella no se la quiso dar, dijo que no tenía dinero para pagarle, pero mi madrina no le iba a cobrar nada. Pero igual, fue ella, la madrastra quien la hizo.

Y bueno, listo, yo me quedé así, con aquella pena para ir a la escuela. Todo el mundo iba para el colegio todo arregladito y yo con aquella vergüenza…

Yo me acuerdo hasta hoy de eso, con mi amiga, que éramos de la misma edad. Aidé.

Había años en que su mamá se la llevaba, viajaban juntas para Bom Jesús, ¿sí? Y, a la hora de ellas irse ¿será que yo quería ir? Ella quería que yo fuese y yo también quería ir, pero no podía, inclusive me mandaban a ayudar a llevar las cosas de ella hasta La Barra, porque agarraban un velero que salía de ahí, en el puerto de La Barra. Yo iba ayudando para llevar las cositas. Cuando llegamos cerca, ahí listo, yo comenzaba a llorar. Una se daba vuelta para abrazar a la otra, y la mamá la llamaba:

—¡Nos vamos Aidé!

Yo me regresaba solita. Yo vivía donde hoy es el Salvador Praia Hotel. Ahí vivíamos.

Cuando, en la hora de rezar el San Antonio, que era por esos días, y cuando empezaban a rezar yo comenzaba a llorar, acordándome de ella, los trece días era así. Cuando llegaba el último día, que cantaban el *Oh, Adiós,* listo, yo me echaba a llorar.

Un día la mamá me dijo:

—Yo me la voy a llevar.

Y me llevó de verdad, pero no fue en la época de San Antonio, fue cerca de Semana Santa.

Después crecimos y ella, mi amiga, se fue para Río. Hasta cuando ella vivía allá ella siempre venía. Y ella se enteró de que mi marido no era

así… muy bueno conmigo. Ella entonces me mandó un recado con un compadre que estaba allá:

—Dígale a Lorinha que cuando ella se quiera venir para acá, si el marido de ella no quiere, o si ella quiere dejar al marido, que se venga, que se traiga los muchachos y se venga.

Y el compadre ese me lo dijo en frente de mi marido, y el ahí le agarró odio.

—Yo no quiero saber nada de esa amiga suya –decía–, ni la nombre.

Luego un día ella vino, buscó mi casa. El marido de ella era un fiscal de tránsito, ahora se me olvidó el nombre de él. Él la llevó hasta la casa. Cuando mi marido la vio y comenzaron a hablar, ella contaba los cuentos de cuando nosotras dos éramos niñas, él se emocionó tanto, comenzó a llorar y dijo así:

—Mire, su presencia, yo pensé que iba a ser odiosa para mí, porque tengo que decir que yo supe que usted se quería llevar a mi mujer (risas).

Ahí ella dijo:

—No era así. Lo que yo quería decir era… a pasear.

Él ahí se hizo también amigo de ella. Después ella se fue y él me preguntaba por ella. Luego nos dijeron que había fallecido, de cáncer, hace dos años.

Y hasta hoy yo siento nostalgia… Dios la tenga en el buen lugar, ¿no?

Memoria 3
El dueño de la fuente

Había un señor allá, dueño de unas tierras, y siempre estaba así bravo, corriendo a la gente. A veces no le gustaba ni dar agua a nadie, porque ahí había una fuente. Se ponía a reclamarle a las personas que iban a buscar agua.

Había mucha gente que le decía así:

—¡Cuando usted muera se va a llevar el agua en el cajón!

Y de verdad, porque entonces el día que él se murió, llovió tanto, y el agua inundó todo, y quedó así, anegado.

Porque antiguamente la gente hacía el velorio en la casa, ¿no?

Ahí pusieron un banco que tenían, largo. Y pusieron el cajón de él encima, y el agua entró y quedó todo anegado en la sala donde él estaba.

Y yo decía:

—Ave maría, ¡la gente!… por como él era, le decía tanto esto y mire.

Guardé eso conmigo, de que cuando él muriera se iba a llevar el agua en el cajón. Y la fuente, cuando él murió se secó, se secó de verdad. Había tres fuentes y se secaron todas.

Norma

Me llamo Norma Roberta da Silva. Soy ama de casa, tengo tres hijos, vivo con mi esposo y… cumplo mis obligaciones. Coso, cuido mis nietos cuando estoy en la casa y… hago todo lo que tenga que hacer dentro de casa, lavo ropa, cocino, pongo comida en el plato de los niños, cuando estoy en casa. También, cuando no estoy… cada cual que resuelva.

Pero sí, adoro a mis nietecitos, y ahí los arreglo para ir para la escuela. En la mañana temprano los despierto, ¡¡¡porque tienen ese sueño duro!!! Y la mamá, a veces sigue durmiendo, y yo no la quiero molestar porque ella también está estudiando de noche, esta haciendo un cursito, ¿no? Y yo para ayudarla, despierto a los niños, les doy un baño.

Mientras yo esté en casa, yo estoy haciendo. Ahora, cuando yo necesito salir, no hay nieto que me agarre, salgo y ya. Si tengo que salir, salgo. Pero mientras estoy en casa hago todo eso, porque es mi sangre, son mis nietos y me encantan.

Coso, arreglo la casa, cuando tengo tiempo. Limpieza si no hago, porque nunca me gustó, dejo para que las hijas la hagan, porque yo no lo hago. No aguanto hacer limpieza así, a fondo, tengo problemas de columna, basta que me agache así un poco para hacer cualquier cosa, que la columna ya me empieza a molestar. Entonces no hago la limpieza.

Lavo los platos, o cositas así cuando me provoca. Peleo en la casa para que hagan una lavada y ellas van y lo hacen.

Porque mi marido también colabora. A veces yo salgo y él se va a la cocina y hace la comida y cuando yo llego la comida ya está lista, ahí yo me siento y él comienza a decir:

—Venga a comer ya, la comida está lista, se va a enfriar.

Y yo digo:

—Déjeme descansar un poquito, déjeme agarrar un vientecito primero.

Luego voy y almuerzo, me siento un rato y regreso para acá de nuevo (la casa del Grupo de Mujeres).

Memoria 1
La concertada

Yo no conocí a mi mamá, y mi papá murió cuando yo tenía nueve años. Quedaron tres hermanitos pequeños, todos con mi papá, porque mi mamá falleció, yo ni la llegué a conocé, ni sé cómo era porque no me acuerdo. Entonces una tía vino y me agarró para criarme. Otra tía tomó uno, que es marinero, mi hermano. Y esta tía me tomó a mí, que es mi tía, mi madrina y mi mamá de crianza. Ella me estaba criando y en poco tiempo ella quedó embarazada.

(…) Como allá en el interior tienen esa cosa de hacer la *concertada* cuando un nené nace, para la mamá. Ese negocio de poner ajo, aguardiente, ruda y un monte de cosas. Yo en esa época ya sabía hacer todo, todo lo de la casa. Entonces ella me dijo:

—Anda a hacer la *concertada*.

Allá en el interior me llamaban Zinha. Mi nombre es Norma, pero ellos me decían Zinha:

—¡Zinha vamos! Anda a hacer la *concertada*.

Yo vine y fui a hacer la *concertada*… y entonces me puse a hacer ¡¡y a probar!! (risas) a ver si estaba buena, hacía y probaba… ¡Mira la inocencia

de una niña! Rapidito estaba ya borracha, y ahí mi cabeza empezó a rodar. Me fui para afuera, agarré un mulo, que se llamaba Lerdo, y lo monté.

El burro salió disparado conmigo arriba, sin silla, sin freno, sin nada, y yo agarrándome del pescuezo del burro. Pero entonces el burro dio impulso así, y me tiró. para atrás. Yo caí y me enredé toda, fui a rodar hasta la barriga del burro, y hasta mi cara se pegó en el negocio de él (risas). En eso pasó una vecina y fue a la casa diciendo:

—¡Vengan a ver a Zinha!… Ella estaba tomando la bebida a ver si estaba buena, y vea ahora lo que está haciendo.

Ellos fueron corriendo y me agarraron. El burro casi me pisa porque yo estaba ya debajo de él.

Memoria 2
El calunga

Mi historia es pequeña. Yo, cuando tenía como diez años, mi mamá de crianza, porque yo no conocí a mi mamá verdadera, ella me metió en un curso de corte y costura, pa' que aprendiera. A mí me gustaba, y me quedé hasta los trece años. Salí de corte y costura sabiendo hacer algunas cositas que daban para pasar, para ganarse un sencillo.

Ella en esa época estaba desconfiada, como yo andaba por los trece años, ella se pasaba desconfiando de que yo tenía un novio escondido, un muchachito, ¿no? ¡Pero no, yo no estaba de enamorada con nadie!

Entonces, yo tenía una maletica así, de guardar mis patrones de papel, de vestido, de shorts, porque nosotras aprendimos cortando en el papel, cosiendo y volteando al revés. Y un tío me hizo una maletica para guardar mis modelitos, y le puso su cerrojo y todo.

Ella seguía desconfiada, y llegó un día, que yo había dejado la maletica con los papeles, todo dobladito para que no se me perdiera. Era una maletica de este tamaño así, y yo la ponía así en lo alto, en una repisa que había.

¿Sabe lo que ella hizo? Agarró una silla y se subió para agarra mi maletica, para abrirla y ver si yo tenía alguna nota de algún enamorado… Yo ni

pensaba en enamorado todavía, pero ella empeñada. En eso cuando ella fue a abrir la maleta, salió de adentro un ratoncito *calunga* y cayó dentro de la ropa de ella… (risas) Ella pegó un salto y salió corriendo, gritando, saltando y quitándose la ropa… ¡¡Y yo muerta de la risa!!

¿Y eso qué fue? Fue un ratón *calunga* que comenzó a bailar en el medio de la casa. Y yo le dije:

—¿Está viendo la señora? ¿Qué fue a buscar ahí?, y ¿qué encontró ahí? ¡Fue un ratón! Yo no tengo novio, no tengo.

Ese ratón macho se le metió en el vestido de verdad. Porque eso es ahora, que las mujeres andamos de pantalones y bermudas y esas cosas. Antes la gente usaba unos vestidos así sueltos. Y entonces el ratón se metió y la jorungó toda por dentro, por estar pensando que yo tenía un noviecito escondido. En esa época, las niñas sí tenían noviecitos escondidos, pero yo no. Yo era criada solita, no andaba con amigas, éramos nosotras dos nada más, ella no tenía más hijos porque ni se había casado todavía, en esa época era virgen. Ella me había tomado para criar porque mi mamá murió y mi papá quedó con seis niños pequeños.

Mi papá no estaba pendiente de nada porque él era pescador, era cazador. Salía de día y pasaba todo el día fuera, cazando. En la noche iba para el río a pescar y no tenía tiempo de encargarse de nosotros. Entonces esa tía mía, hoy en día está allá, está enferma. Ella me crió, y se preocupaba mucho de que yo tuviera un novio escondido, pero yo no tenía. Ni pensaba en eso….. ¡¡¡Ella fue la que despertó mi curiosidad!!!

Después, me dio tristeza con ella, que saliera así brincando y quitándose la ropa de ese modo, porque ella era muy miedosa.

Después de eso, una vez, ella perdió un bebé, porque ella fue a cortar una caña, la caña estaba gruesa, linda, en eso agarró el machete y cuando fue a agarrar la caña así para darle con el machete agarró fue una culebra que estaba ahí. Ella estaba embarazada y perdió el bebé, y quedó así medio desorientada y después cada vez que se embarazaba perdía el bebé por ese susto que ella se llevó.

Después, en la época que yo me vine para Salvador, que mi hermano se casó, yo ya tenía dieciséis años… quince para dieciséis. Él me trajo para acá con ellos.

Cuando yo supe que ella estaba con ese problema, yo la mandé a buscar en el interior y me quedé con ella. La llevé al colegio de la villa militar, que yo vivía por ahí cerca, y había un hospital en la villa militar y yo tenía un primo que era soldado, así que yo le pedí a él para hacer una tarjeta, que dijera como que ella era familia de él. Y él me la hizo. Con eso yo la llevaba al médico que era, para hacerle el tratamiento, los exámenes, todo.

Yo cosía para la calle y con ese dinero compré todas las medicinas y las cosas. Ella comenzó a hacerse el tratamiento y se curó. Hoy en día ella tuvo una hija más, por ese tratamiento que yo le hice, porque si no ella seguía perdiendo, eso es muy triste. Pero ahora, ella tuvo esa otra hija, que hasta hoy está ahí con ella.

Memoria 3
El ladrón de tela

Yo cosía mucho, cuando estaba aprendiendo. Después empecé a ganar dinero, cosiendo para la calle. Uno ve cada cosa… lo que se es que yo hice hasta encargos para ladrón, y el ladrón terminó preso. Porque le robó un montón de dinero a su jefe.

El hombre, parece, se robó esa plata y compró un montón de tela para carnaval y me la dio para que le hiciera ropas de carnaval. Le hice un montón de camisas, con unas telas lindas, cada paño bonito, unos tejidos lindos. Después el jefe de él se apareció en la casa, se llevó todo lo que yo había hecho, de mi casa. Se llevó todo lo que yo había cosido, me pagó el trabajo que había hecho y metió al hombre preso. El empleado de él, que lo había robado para hacer ropa de carnaval.

Yo ahí tomé mi dinero y me quedé quieta. Porque yo no lo mandé a robar.

Bernadete

Mi nombre es Bernadete Xavier Gato […] Tengo sesenta y seis años, Tengo siete hijos, soy viuda desde hace once años […] Tengo cinco nietos, tres viven en mi casa, casi que viven ahí porque uno de ellos va a su casa solo a dormir, pero está todo el día aprovechándose en mi casa, y dos que viven con su mamá.

Como ya conté, lo que yo hago es el trabajo de casa, lavar, planchar, cocinar… Hago un montón de cosas y adoro todo el trabajo de la casa.

A mí me gusta mucho, aquí, esta actividad, porque me distraigo, es como una terapia que yo hago, y me siento bien. Yo estaba muy mal de la columna y después que yo comencé a venir para acá, mejoré, no estoy totalmente bien, pero mejoré mucho de los dolores que me estaban dando.

No soy de hablar mucho, no soy muy conversadora. Cuando hay la necesidad hablo, si no no, porque no soy muy habladora.

Frecuento al Grupo de Mujeres, adoro estar aquí en medio de esta gente, y estoy con ustedes para lo que sea y… listo, eso nada más.

Memoria 1
La vida del interior

Yo nací en el interior, en Siubará, que es un pueblo de allá, en el municipio de Santo Amaro. Cuando mi mamá murió, a los cuarenta años, yo tenia seis. Entonces me criaron mi hermana mayor y mi papá.

Mi papá trabajaba en el campo, iba a buscar madera para vender y yo iba atrás. Cuando llegaba allá él hacía unos paquetes para cocinar y yo los traía. Tres o cuatro veces a la semana íbamos a buscar leña para cocinar. Cuando llegaba los dejaba abajo del fogón, fogón de barro, y llenaba eso de un montón de pedazos de palo. Y fue así mi vida. Después fui creciendo y dedicaba dos días a la semana para ir a lavar. Había un río allá, que el agua era buenísima, ahora es que no sirve, está fea y sucia, pero era clarita y sabrosa. Yo iba con aquel montón de ropa para lavar, cosa que hasta hoy yo disfruto haciendo, a mí gusta lavar, lavar los platos, lavar la ropa, nada de la casa me da flojera.

Entonces yo iba con cestas de ropa, lavaba todo, lo ponía a secar, pasaba todo el día en el río. Después en la tardecita regresaba con todo limpio.

Ahí después fui creciendo, fui dejando de hacer ciertas cosas, fui a la escuela, estudié hasta quinto grado, después fui a trabajar, haciendo cigarros… trabajé un buen tiempo armando cigarros.

Cuando yo tenía veinticinco años, mi papá murió. Y bueno.

Después me vine para Salvador, aquí me casé, y así hasta hoy. Casada era la misma brega y hasta hoy es la misma lucha.

Y bueno, mi vida es esa.

Memoria 2
La mata de mango

Mi historia fue así. A mí me gustaban mucho los juegos de ronda y los juegos de muñeca. Pero yo tenía unas primas que no sabían leer, y me alquilaban para ir a leer los libros de historias. Todas las noches, cuando yo salía de allá eran las 11 de la noche, contándoles historias, leyéndoles cuentos. A mí me gustaba… era porque ellas no sabían leer, y nos pusimos en esa, yo iba todos los días, todos los días. A veces yo tenía pereza, pero igual iba, porque a ellas les gustaba escucharme.

Pero lo que yo iba a contar es que allá a mí me gustaba mucho subir, había una mata de mango en fondo del patio. Y yo como de diez para once años, me subía en esa mata a agarrar los mangos. Mi hermana que me crió se quedaba abajo pegando gritos para que me bajara, para no caerme. Y yo lo que hacía más bien era, que como la mata tenía las ramas así (gesto de líneas horizontales) a mí me gustaba agarrarme de la rama con las piernas y quedar colgada… quedando cabeza para abajo… ¡Ay señor! Y mi hermana muriéndose de gritar allá abajo:

—¡Báaaajateee! ¡Cuidaaaado! ¡Báajateeee de ahí!

Ahora, si hoy me dicen para subir en una cosa de esas… ¡no! Me da mucho miedo, parece que me va a dar algo. Yo era atrevida para subir, una diablita…

Memoria 3
El circo

Ven acá, yo no sé ni como empezar, por eso es que yo quería pensar, ¿ves? Porque yo iba a escribir mi historia en un papel pa' que no se me olvide.

Bueno, ahí al lado de la casa era grande, había una plaza grande. Y había épocas en que llegaba el circo al pueblo. La plaza estaba en todo el frente de mi casa. Cuando el circo llegaba lo armaban ahí mismo en frente de mi casa. Tenía matiné, los domingos y espectáculo en las noches.

Yo no tenía dinero para ir al circo, pero entonces me subía en la mata de mango y me quedaba mirando… ¡y veía de verdad! ¡Yo subía a lo alto de la mata de mango y el circo era en todo el frente, así en la calle! No pagaba nada, mi papá no tenia dinero para darme, pero yo veía igual.

Me sentía la niña más feliz de la vida, porque yo no tenía dinero pa' ir, para ver el espectáculo y me quedaba arriba del árbol y veía como si estuviera allá, dentro del circo de verdad.

Avani

Yo me llamo Avani, tengo seis hijos, cuatro casados y dos solteros. Soy ama de casa. He trabajado mucho y hoy trabajo pero en la casa ¿no?

Soy muy alegre. He jugado, he bailado. Hoy en día todavía gusto de participar, de hacer vida en la comunidad. Me gusta y siempre quiero aprender más. Me gusta coser, hacer cosas de fuxico, de bordados. Hoy en día soy evangélica, me gusta ir a la iglesia y me gustan mucho mis amigas.

Mi vida es esa. Ya estoy en la tercera edad, pero me siento joven, no me siento decaída, me gusta estar en el medio de los jóvenes.

Me gusta conversar, soy muy alegre, no me gusta la tristeza. Cara fea, conmigo no es, no me gusta.

Memoria 1

Yo vivía en el campo y allá nosotros teníamos mucho miedo. Mi mamá era muy nerviosa. Un día en la noche llegó un ladrón (…) moviendo una

tranca en la ventana. Por ahí se escuchaba mucho de ladrones y todo el mundo se trancaba bien en las casas, ¿no? Y esa casa no estaba muy buena, las ventanas estaban así medio puestas, medio amarradas.

Él estaba empujando la ventana, y empuja…

¡Muchacho! ¡¡Qué miedo!!

Ese día habían llamado a dos sobrinos para acompañarnos, pero los niños en vez de dar ánimo estaban asustadísimos.

—¡Tía Meri! ¡Tía Meri! ¡Un ladrón está tumbando la ventana!

Yo me levanté, y yo era una diablita, me levanté y empecé a decir:

—¡Antonio! ¡Oh, Antonio, agarra el revólver Antonio, mata al ladrón… mátalo!

Y los niños:

—¿Dónde está Antonio?

Y yo:

—¡Despiértate, bruto, despiértate, mata al ladrón!

Antonio tenía ocho días de nacido, estaba tomando teta (risas). Y el ladrón a toda carrera, abriendo mundo (gesto de que salió corriendo) (risas). ¡Era mentira! Y el ladrón de verdad se fue.

Memoria 2

Cuando yo era pequeña no tenía mucha libertad de jugar, porque mi mamá tenía muchos hijos pequeños. Antes de que uno caminara, ya llegaba otro, era así, uno detrás del otro, y quien se encargaba de esos niños era yo. Todo los otros niños jugaban y yo no. A veces pasaba que mi abuela llagaba allá, porque nosotros vivíamos cerca de la casa de mi abuela y a mí me gustaba más mi abuela que mi mamá. Ella criaba un nieto, como de mi edad, y cuando ella iba para allá, yo salía corriendo con ese nieto, mi primo, nos escapábamos, agarrábamos un cabestro, agarrábamos una yegua que había ahí, nos montábamos uno atrás del otro en la yegua en pelo y nos soltábamos por ahí, la yegua corría, corría, corría por el pasto.

Pero un día en eso la yegua dio una empinada, allá en el pasto, dio tantos brincos que él cayó para un lado casi muerto.

Yo llamándolo, llamándolo, llorando y él nada que se despertaba, ¡yo espantada, pensando que se había muerto!

—¡Dios mío –decía yo–, ¡despiértalo!

Ahí fue que él vino a hablar:

—No me he muerto, estoy aquí. No le digas a nadie, no digas que me caí.

Nos quedamos quietos un rato, sentados en unas matas. Después agarramos unas ramas y le dimos una paliza a esa yegua, le pegamos mucho:

—¡Si nos vuelves a tumbar, vas a llevar así!

Cuando llegamos a la casa de mi abuela, ella nos preguntó:

—¿Y ustedes dónde estaban?

—Cerca del arbol de *umbu*.

—¿Haciendo qué?

—Agarrando *umbu*.

—¿Y dónde está el *umbu*, muchachos?

—No encontramos, no había…

—¿Y por qué están todos feos así?

—Nada, abuela, nada, es que tenemos hambre.

—¿Hambre de qué, muchachos, si ustedes comieron hace nada?

—No, es que él tiene dolor de cabeza.

—¿Dolor de qué, si él es un niño?

¡Todo era mentira, pura mentira!

—¡¡Un pajarito llegó y se pegó con la cabeza de él!!

¡Mira eso! Todo mentira, mentira pura porque no fue nada de eso. Fue el susto de morir.

Otro día, montados en esa bendita yegua, pasó también, que yo me colgué de una rama y la rama se rajó, y nos dimos un golpe en la caída, él me cayó encima.

Esa yegua era de un pariente, era mansita, era muy mansa. Nosotros la montábamos para ir a cualquier parte.

Nosotros jugábamos, hasta él que jugaba poco como yo, jugaba mucho. Hoy en día no hay tanto para jugar así.

María

(María no quiso presentarse, pero contó dos historias que nos hablan de ella).

Memoria 1
Mi vida

Yo soy lo que queda de la familia. Mi papá fue a buscarse otra mujer, porque mi mamá ya se había muerto. Ya va… ¿Cómo es que era? Ya él antes tenía otra mujer pero ella había muerto, y él fue a parar con mi mamá, se amansó ahí con ella, y nacimos mi hermano y yo. Mi hermano murió y quedé yo. Pero cuando yo tenía dos años mi mamá murió. Yo cumplí dos años el 8 de diciembre, el trece ella murió.

Entonces fui a vivir con mi papá, pero en ese momento mi papá ya estaba con otra mujer. Fui a vivir con la madrastra. Ella me maltrataba tanto, mira, yo tenía el cabello larguísimo, y que porque iba a agarrar piojos, ella no quería cuidármelo. Me cortó el cabello cortico, que quedé "juancito".

Así la vida fue pasando, fue pasando. Ella me hacía trabajar mucho, me hacía ir en la noche, en lo oscuro, a buscar agua para llenar el jarrón del filtro. Ella tenía otras hijas que vivían en Maragogipe, y cuando ellas llegaban yo tenía que trabajar para las hijas de ella. Me parecía injusto eso, pero no podía decir nada, porque si decía algo, entonces cuando mi papá llegaba, porque él trabajaba en el campo, ella se hacía la muy sufrida y mi papá me pegaba.

Cuando yo tenía nueve años, ella se enfermó. De esa enfermedad, que no sé, de verdad, qué era, ella murió. ¡Yo di gracias a Dios! Seguí la vida con mi papá, y cuando tenía once años fui a hacer mi propia vida porque él no tenía condiciones de mantenerme. Yo tuve que cosechar *licurí*, lo que hubiera, lo que había bastante era matas de merey. Entonces yo recolectaba *licurí*, castañas y merey para vender. Y compraba aquellas telas media malas para hacerme vestidos. Solo una vez al año, solo en diciembre.

Y así era mi vida.

Memoria 2
El día que se hizo noche

Mi historia es pequeña. Es la historia del año 60, cuando el día se hizo noche… ¿se acuerdan?

El día se hizo noche, el sol pasó por detrás de la luna, como a las 11 de la mañana. Mi papá estaba en el campo y yo vivía sola con él. Mi madrastra ya había muerto. Mi papá fue para las tierras del hacendado, allá en las tierras del dueño del sitio donde vivíamos, porque tenía que pagar un día, que llamaban "de renta", se pagaba un día de servicio para el dueño, que era para poder vivir en ese sitio.

Él iba por la mañana y regresaba al mediodía para almorzar. A eso de las 11, yo estaba debajo de un árbol y, de repente, comenzó a oscurecer. A mí me dio mucho miedo, y veía a la gente llegando, todo el mundo bajando, porque por ahí tenían que pasar los que llegaban y los que salían de la hacienda, tenían que pasar por esa puerta que estaba ahí. Los hombres bajando temprano con sus sacos a las espaldas.

Y yo me preguntaba qué estaba pasando. Y quieta ahí, sin saber qué hacer.

¿Y qué fue lo que hice?

Corrí para la casa y me escondí debajo de la cama (risas).

En eso llegó mi papá, preocupado por mí, porque yo entré a la casa corriendo y dejé todo abierto. Y en eso llegó él. Y comenzó a llamarme

—¡María! ¡María! ¿Dónde estás?

Y yo callada. Él me seguía llamando. Buscó por toda la casa y no me encontró, entonces dijo:

—Esa negrita salió y dejó la puerta abierta, debe estar por ahí y ahora está todo oscuro, quiero ver cómo es que se va a venir para la casa ahora.

Dejé pasar un rato largo y cuando el día volvió fue que yo salí de debajo de la cama y le dije:

—Estoy aquí, papá.

Esa es la historia… y fue verdad… Fue la luna que pasó por encima del sol. Y se puso todo oscuro, y todo el mundo salió corriendo a resguardarse.

Edith

Soy Edith Bispo Batista, tengo sesenta y cinco años, once hijos, soy viuda, diez nietos. Me gusta mucho trabajar, servir a los otros, me gusta también jugar. Me gusta mucho este grupo, me gustan mis amigas donde he aprendido bastante. Soy así como dicen… ni sé yo misma cómo soy… tranquila, soy, calmada soy, no me gusta desesperarme con nada. Y estoy aquí para lo que sea.

Memoria 1
La bacinilla

Soy del interior también (risas) (Bernardete: ¡Otra campesina en Salvador!). Fui criada, como se dice, por mi madrina. Muy chiquita me echaron para afuera y fui criada por mi madrina. Aprendí a hacer todas las cosas. Cuando yo tenía siete años ella murió. Y como dicen, fue una tristeza aquello. Con ella, hasta las dos y media yo iba a jugar dentro de la siembra de yuca, a las tres tenía que venir para la casa, lavar los platos, ir a buscar el agua, que el ojo quedaba lejos. Yo iba con una lata de este tamaño (gesto de un cuñete) para llenar todos los potes de agua. Fui creciendo y cuando

cumplí siete años y ella murió, me mandaron con mi papá, después fui a parar con mi mamá, y la situación en vez de mejorar, empeoró.

Fui a vivir con mi abuela, pero, como dicen, ella no era muy allegada a los nietos. Mira lo que ella hacía de noche. Ella tenía una bacinilla, de esos antiguos… y ella no quería que yo la usara, quería que yo fuera a la hora que sea fuera para el monte. Entonces ella la usaba y la marcaba para saber si yo la había usado. Pero yo para usarlo, le quitaba esa marca y ponía otra. Ella marcaba color de cera para marcar la orina de ella, para ver si yo lo completaba. Ella pensaba que yo no entendía. Y yo agarraba una tela la rodeaba, ponía encima la bacinilla, quitaba la cera y ponía otra…

Eso era en Alagoinhas, después vine para acá, y dejé de ser del campo (risas).

Memoria 2

Esta es pequeña. Yo era niñita y tenía que enjuagar una ropa. En eso miré para encima y había tres mereyes en la punta de una mata. Yo no subía a los árboles, pero ese día me dio por subí para ir a agarrar merey. Y cuando pensé que ya los iba a agarrar, ya estaba debajo de la mata de merey, y la rama encima de mí. Se había rajado, me caí y ella me cayó encima. Cuando me desperté dije: ¡Dios mío!

Menos mal que antes uno se daba tantos golpes y no se quebraba nada, hoy en día uno se da una caidita así y ya está todo desbaratado.

Yo sé que me caí de esa mata de merey ese día, pero más nadie supo. Era sola, no tenía la costumbre de andar con nadie, solo con Dios. Yo me cai ese día, cuando me desperté, me levanté, me sacudí y me mandé para la casa.

Memoria 3
La sirena

La cosa es que a mí me gustaba mucho nadar y tenía el deseo de ver una cosa que caía al agua. Siempre que veníamos, y nos acercábamos al río, algo grande, sonaba que caía al agua. ¿Qué era? Una compañera me había dicho:

—Es la madre del agua que sale a tomar sol cuando no hay nadie.

Y un bonito día yo vi lo que era… Era una sirena, que salía a la orilla a tomar sol. Y cuando escuchaba las pisadas de la gente se lanzaba de nuevo al agua.

Ese día estábamos dándonos un baño, yo quise nadar… y entonces ella me atrapó, en el fondo del pozo, sumergida. Me encontré con ella, debajo del agua.

Ella se quedó, como dicen, girando, abajo del agua alrededor de mí. Yo podía respirar, porque estuve mucho tiempo allá abajo. Ella me hizo acostar en la arena y yo seguía respirando, estuve como media hora.

Yo respirando, ella girando.

Después fue que ella subió y se fue. En ese momento me liberó y yo subí… y listo, no nada más. Solo sé que ella se fue y yo subí.

Y arriba me estaba buscando, no sabían qué me había pasado, pensando que me había ahogado.

Ese día, entonces, me mostraron aquello que yo tenía que ver para saber lo que era. Pero entonces yo tenía prohibido hablar, porque siempre decían que quien hablaba de eso… de ver sirenas, ellas te dejaban sorda y muda. Yo tampoco dije nada.

Entonces creyeron que yo me había desmayado allá abajo, y por eso decidieron quitarme eso y me prohibieron bañarme en el río. Tenía que ir a agarrar agua en el río y llevarla para la casa para bañarme, que fue lo peor, sin nadar… Cortaron mis alas de una sola vez.

Luciana

Soy Luciana Santana Campos, tengo dos hijos y una nietecita que es una delicia, habladora (…) La gente dice que se parece mucho a mí… y yo digo: ¡¡Ay Dios mío!!

Estuve casada durante trece años, pero ahora estoy separada. Literalmente pero no necesariamente en ese orden, porque hoy estoy ennoviada (risas), tengo un enamorado, dicen que ahora soy motorizada (risas). Pero yo también me lo merezco, ¿no? Porque trabajé mucho, como todavía trabajo.

Trabajé en tiendas, tuve una lunchería, vendí… y de repente me vi cosiendo, empecé a coser, y hoy confecciono, así, uniformes, hago encargos, También hago arreglos. Después entonces comencé a venir al Grupo de Mujeres, también en la costura, que además me gusta mucho y… por ahí, es eso.

En el juego se preguntó que con qué objeto nos identificábamos. Yo me identifique fue con el celular, porque con el celular, usted tanto habla como escucha, y si usted quiere hablar, habla, y si no, tranca (risas). Tranca el teléfono con quien usted no quiere hablar o ni contesta. Y bueno es eso, cuando yo quiero hablar, hablo , y cuando no quiero, se acabó… como ahora, que yo ya terminé de hablar.

Memoria 1
La mal-drastra

Cuando yo tenía tres años mis padres se separaron y yo me fui a vivir con mi papá y con mi *mal-drastra.* Así mismo *mal-drastra.* Porque ella realmente me maltrataba… Cuando ella me pegaba, si yo le llegaba a contar a mi papá, al día siguiente llevaba más golpes. Mientras más hablaba al día siguiente más llevaba.

Yo tenía tres hermanos, más los otros, estos eran protegidos, porque eran hermanos por parte de padre solamente.

Y yo era la única… de verdad, la cenicienta… la que llevaba por todo, los demás eran todos protegidos.

Todos los fines de semana yo venía para acá, para el Alto de las Pombas, porque aquí vivía mi mamá, mi abuela… Y para después irme… ¡¡Ay Dios mío!! A la hora de irme yo me escapaba, me escondía en la ducha, debajo de la cama, en el monte, y mi papá esperando.

En esa época pasaban todavía el programa *Fantástico*, y era así, cuando ese programa se estaba acabando yo sabía que ya casi era hora de mi papá llegar. Entonces me escondía, y nadie me encontraba, era una escena a la hora de yo irme. Hasta me fugué un día, a los trece años, hui de la casa de mi papá y me vine para acá. Pero él vino a buscarme.

Hoy en día nos tratamos, más o menos, porque al final yo agradezco todo lo que me ella me enseñó, lo que sé, en general de la casa, en verdad fue ella lo que me enseñó, no fue mi mamá. Pero…. (hace gestos de ambigüedad y pesar).

Memoria 2
En lo oscuro

Yo tenía un novio, como a los diecisiete años. Él iba para mi casa, nos quedábamos mucho rato, ahí en la casa donde yo vivía con mi papá. Me acuerdo que mi hermana, porque mi papá tenía una oficina ahí, y yo me quedaba siempre con mi novio ahí en esa oficina y esa oficina tenía un fluorescente.

Todos los días nosotros movíamos el fluorescente… (oiga, nadie puede saber eso…).

Movíamos el fluorescente para que se apagara… y todo los días mi hermana:

—¡Pero si yo arreglé esto ayer! No pueden estar así, tienen que estar con la luz encendida.

Y venía y arreglaba la lámpara y al día siguiente lo soltábamos de nuevo.

Seguimos así hasta que… llegó lo esperado… ¿no? ¡Que yo me embaracé!

Jacyguara

Mi nombre es Jacyguara. Me dicen Gai. Fui una niña cuidada. Jugué mucho, crecí, me hice adulta, trabajé, todavía trabajo mucho. Estudié un poquito. Tengo dos hijos, un marido, una casa. Trabajo con corte y costura y en las actividades del barrio… y tengo algunas cosas para el futuro, que pretendo hacer todavía.

Memoria 1

De pequeña, yo era muy mimada por mi papá, mi mamá, era más… más firme, más rígida. Yo me aprovechaba de eso para huir de los repasos, no hacer las tareas… e irme a jugar en el barro, que me encantaba jugar en el barro. Pero cuando mis padres se separaron, las cosas fueron diferentes. Mi mamá nos obligaba a estudiar, y tenía que estudiar de verdad porque no estaba mi papá para protegerme, ni para hacer lo que yo quería.

Inclusive así, huía mucho, me iba a la playa escondida, y regresaba toda quemada, y me ponía polvo de mi mamá en la cara para que no se diera cuenta. Yo huía demasiado, pero en todas las salidas para la playa, no hacía nada malo, iba de verdad ahí a la playa a divertirme con las amigas. Me llevaba dos shorts, y cuando iba a llegar a la casa dejaba el que estaba sucio escondido. Cuando ella salía, lo buscaba, lo lavaba, secaba y lo guardaba dobladito en la gaveta.

Ya conté la buena, ahora voy a contar la mala… porque es así, hay buenas y hay malas.

Cuando yo tenía como doce años mi mamá tuvo un novio. Nosotros nos fuimos acostumbrando a él, normal. Pero él un día se empezó a creer que era mi papá, pero yo tenía papá, y mi papá, era… un amor de persona. Entonces este un día se le ocurrió que me iba a pegar. ¡¡Ah no!!! Ahí yo derrumbé un tonel que teníamos en la casa, tumbé la nevera nueva de mi mamá encima de él y hasta agarré un cuchillo para que no se me acercara. Debe ser por eso que a mí me parece que a los hijos tiene que criarlos el papá y la mamá, nadie más. Si yo me separara, nunca voy a llevar al novio para la casa. Porque él se creyó que era mi papá y no, no era.

Memoria 2
Kito y Grazinha

Cuando yo era pequeña, todas mis vacaciones de fin de año, viajaba para el interior, de donde es mi mamá, y allá tenía dos amigos, que eran Kito y Grazinha. Íbamos para el río, para la plaza, subíamos a los árboles, hacíamos todo juntos. Ya era seguro, siempre a fin de año. Fuimos creciendo juntos, hasta los quince, dieciséis años, duró esa práctica de encontrarse todos los fines de año. Después pasó el tiempo, yo me casé, él también se casó y Grazinha también se casó.

Solo que cuando al fin nos reencontramos no pudimos tener una amistad como antes porque los dos tenían compañeros extremamente celosos y mi marido, también muy celoso. Entonces nuestra amistad quedó muy estremecida. Nos encontrábamos pocas veces, y esas veces la gente no podía tener esa misma amistad, hablar como antes, así como era, que éramos de verdad muy amigos.

Y hace poco tiempo supe que él tuvo un ACV y murió. Yo había perdido el contacto con él y cuando me enteré ya lo habían enterrado y bueno, perdimos la amistad sin poder vernos nunca más. Yo me puse muy triste porque era una persona que yo quería mucho.

Esa es la historia triste de que yo tuve esos amigos en la infancia, y cuando crecimos no pudimos conservar esa amistad.

Memoria 3
El ebó

La historia que les voy a contar es de mi niñez. Yo tenía como ocho a diez años más o menos.

Cuando yo tenía esa edad, mi mamá tuvo que salir a trabajar fuera… y no tenía quién se encargara de nosotros. Ella solo nos pedía que nos quedáramos en la casa, sin salir. Pero yo tenía otras tres amigas: Estela, que tenía como quince años ya en ese momento, Dora y Silvina, que eran hermanas, que tenían más o menos la misma edad que yo.

Entonces cuando mi mamá salía, durante las vacaciones de la escuela, nos escapábamos mientras las mamás estaban trabajando, porque la mamá de ellas también trabajaba y salía más o menos a la misma hora que la mía, y se quedaban en la misma situación que yo. Nos escapábamos a la playa, tempranito, escondidas.

Y un día cuando estábamos yendo para la playa, cuando llegamos al comienzo de Ondina, en una casa muy bonita y antigua, que hoy es una escuela de inglés. En esa casa había grama verdecita y cuando pasamos por ahí… había un *ebó,* que quiere decir una ofrenda para un orixa, orixa es deidad del candomblé. Que en este caso parecía que era para Cosme y Damián, o Crispín y Crispiniana, ¿no? Los pequeños dioses. Algo así. Solo que este *ebó* fue hecho de manera diferente para nosotras, que éramos niñas… En ese *ebó* había una manzana, chocolate, de ese Prestigio, Chokito y Alpino, y muchas monedas.

Tenía solo cosas que les encantan a los niños. Y nosotras… nos paramos frente a la ofrenda… nos recostamos allí… la verdad todas queríamos agarrar las cosas del *ebó*, pero al mismo tiempo teníamos mucho miedo de que los santos nos iban a castigar, si nos comíamos una ofrenda que fue hecha para ellos.

Ahí nos quedamos, en eso de agarrar, no agarrar, vamos a agarrar eso o aquello, quién agarra primero, que si agarra nos va a pasar esto, va a pasar aquello… que si todo el mundo agarra al mismo tiempo y se lo come de una vez, así, si nos da dolor de barriga nos da a todas por igual.

Y llegó una, Dora, que era la más viva, de verdad, ella fue y agarró un Chokito y cuando ella agarró ese chocolate, todo el mundo voló sobre el *ebó,* todas encima y dividiendo, una guerra por ver quién se quedaba con los chocolates y las monedas también. Fue una fiesta, hicimos una fiesta con los chocolates. Ese día nos comimos todo el chocolate del *ebó*, nos comimos la manzana, bueno Estela que era la mayor agarró la manzana y las monedas las llevamos para hacer una merienda en la playa. Llegamos ahí y gastamos todo el dinero merendando.

Esa fue la historia, una de las más divertidas de mi infancia, unas vacaciones inolvidables. Hoy ciertamente yo no haría eso, porque sé que es

serio, es una ofrenda a los dioses del candomblé, ¿no?. Para los orixas, es una cosa seria… y realmente no lo haría. Pero en mi época de niñez, ciertamente lo hicimos… y yo sé que fui perdonada por los orixas.

Anete

Soy Anete Andrade de Jesús, casada, mamá de cuatro hijos jóvenes. Trabajo como agente comunitaria de salud dentro de mi comunidad. Me gusta lo que hago, es en ese trabajo que me realizo como profesional. Pero además de profesional no dejo de ser ama de casa, mamá y esposa.

También formo parte de este Grupo de Mujeres de Alto das Pombas y ahora también del grupo de expresión corporal.

Memoria 1
Vestido blanco

Mi papá es pescador, nunca tuvo otro tipo de profesión, siempre pescó, y así él crió cinco hijos, que tuvo. Y hubo un momento en nuestra vida, que fue una época muy mala, ¡muy difícil! Llegó un momento que casi ni teníamos ropa para vestirnos.

Yo me acuerdo que yo iba a hacer la primera comunión y mi mamá me había mandado a hacer un vestidito blanco, para hacer la primera comunión. Pero al final no la hice, por un accidente que tuve. Entonces mi mamá mandó a reformar el vestido o ella misma lo reformó para hacer algo más sencillo, un modelito así, y yo poder usarlo y no perder el vestido. Fue justamente en esa época que estábamos pasando una fase muy difícil.

En aquella época las mujeres no trabajaban fuera, debía quedarse en casa cuidando los hijos o haciendo alguna cosa así en la casa. Quien era costurera cosía, había muchas lavanderas. Era la forma que las mujeres que tenían familia e hijos podían ayudar a sus maridos, haciendo ese tipo de servicios, lavando, cosiendo, cosas igual de la casa.

Fue en esa época que yo quedé al final con ese único vestido. Solo tenía ese vestido y a todas partes que yo tenía que ir, salía siempre con ese

vestido, solo con ese ¡Para la iglesia: ¡Allá iba yo con el vestidito blanco! Si iba para el médico: ¡Allá iba yo con mi vestidito blanco! Si era para el mercado: ¡Allá iba yo de vestidito blanco!

Me acuerdo que ya yo estaba llegando a señorita, con once o doce años. Me acuerdo que era más o menos esa edad, porque ya me estaban saliendo los pechitos así, unos pechitos. Y a donde yo fuese tenía que ir con ese vestido. Llegó un momento que yo ya estaba tan avergonzada que no quería ir para ninguna parte.

—¡No quiero y no quiero!

Yo nunca se lo dije a nadie, pero en verdad era la pena que me daba aparecer siempre con ese mismo vestido.

Un cierto día mi papá decidió que pasáramos el día en la casa de una hermana de él, y nos llevó a todos y ¡allá iba yo con el vestidito blanco! Terminé pasando todo el día con ese vestido. Y cuando ya era la hora de venirnos, ya era de noche y mi tía dijo que mejor viniéramos en taxi. Entonces yo me cambié el vestido por una ropa más sencilla, ya que veníamos en taxi y nos traía hasta la puerta de la casa.

Esa vez, ese vestido con las otras ropas sucias que estaban juntas, las olvidamos en el taxi… (risas), ¡¡se quedaron!! Y fue así que se acabó.

Luego hicieron falta. Pero yo igual di gracias a Dios, porque así queriendo o no, tuvieron que buscar otra ropa para mí. Porque yo ya me sentía tan apenada de tener que salir y presentarme en todas partes con aquel mismo vestido. Entonces fue así, marcante, me acuerdo con tristeza, porque ¡¡cónchale!! Pero bueno, ya pasó… Pasó pero se quedó ¿no? Porque mira cuánto tiempo ya pasó.

Memoria 2
Nonoca

Una tarde que iba para la escuela, yo y otras dos compañeras, era clase de educación física, que en mi época era obligatoria, pero era fuera del horario normal de clases.

Íbamos para esa clase cuando nos encontramos, ahí en el cementerio, una señora que no estaba muy bien de la cabeza. Tal vez alguien de aquí la conozca: Nonoca… y yo, que en general era bien comportada, no sé, ese día me dio por ahí y agarré una piedrita en el suelo y se la tiré a Nonoca.

Y… ¡muchacha! Nonoca era de ese tipo de personas muy desbocadas, de muchas palabrotas. Groserías. Yo creo que no estaba muy bien, porque siempre andaba con dos o tres bolsas bien grandes y pesadas. No sé qué diablos es lo que tanto cargaba, pero donde uno la encontrara ella iba así, llena de bolsas.

Y bueno, me acuerdo que fui y le tiré esa piedra, no sé, cosas de adolescente, de niña pues y ella llegó y me comenzó a insultar, a maldecir, todas las inmoralidades que se le ocurrían:

—¡Hija de no sé qué! ¡Vas a llevar por no sé dónde! ¡Anda a buscarte un hombre! ¡Ustedes necesitan es de hombre para… no sé qué!

Y bueno, llevé groserías y groserías… Pero ella no sabía cuál de las tres le había tirado la piedra, y entonces ella comenzó a recoger piedras también para tirárnoslas. Todo lo que ella conseguía por ahí lo iba juntando para tirárnoslo e iba atrás de nosotras. Me dio mucho miedo porque yo lo había hecho, así, sin pensar, inocente, entonces me dio miedo así, porque ella insultaba demasiado y lanzaba cosas.

Decidimos, para escondernos, meternos ahí en la casa de mármol, una casa que había ahí en la bajada de la ladera del cementerio, seguro que aquí alguien también se acuerda. Entramos ahí, yo con mucho miedo, porque como decía, no era una actitud mía, que siempre fui más bien tranquila, no era de hacer locuras. Yo no sé cómo fue que se me ocurrió esa idea. Y cuando ella tuvo esa reacción, aunque yo sabía que ella no era muy cuerda, no me esperaba aquello. Me quedé sentida con aquella cantidad de groserías, pero era mayor el miedo. Los hombres que estaban ahí en la casa, cuando vieron no la dejaron pasar, pero igual se quedó un rato más ahí insultando hasta que vio que no iba a resolver nada y se fue.

Nosotras después salimos para la clase, pero yo iba nerviosa, temblando, pálida. Nunca más lo olvide. No pensé que la situación fuera a ser así tan seria, que de un jueguito, una cosa sin pensar, saliera toda esta historia.

Gloria

Yo soy María da Gloria, me llaman Glorinha, y otros me dicen Gloria. Tengo setenta y siete años, nací en el año 31.

Vivo aquí… en mi casa… disfrutando. Tengo un grupo de la tercera edad, Puente de Vida del SEEC. Frecuento el Grupo de Mujeres. Participo en muchas actividades a pesar de los problemas de salud que tengo, serios, problemas del corazón. ¡Pero… yo no entrego mis puntos! Me gusta mucho viajar, hacer fiestas, días de cumpleaños, de bodas, participo en concursos, en desfiles de tercera edad, salgo en el concurso Mundo de Fantasía, salgo en cuadrilla. Ahora mismo voy a un ensayo de cuadrilla. Me gustan esas cosas, y en lo cotidiano, me gusta cocinar, hacer dulces, hacer pasapalos, me gustas hacer todas esas cosas. Y sigo aquí en la vida diaria, esperando el día que Dios quiera…. Pero no pretendo irme temprano, no, pretendo hacer más cosas en la vida todavía.

Me gusta hacer artesanías, me gusta pasear, me gusta hacer amistades, me gusta andar arregladita.. soy vanidosa… y me gustan también las personas sinceras, no me gusta la falsedad, la hipocresía.

De mí misma no hay nada que no me guste… me gusta todo, me gusta ser lo que yo soy, me gustan las cosas bonitas, la gente buena. Si hay momentos en que me pongo triste. No me gusta, me da miedo entrar en una depresión. Entonces le doy la vuelta por encima, hago cosas aunque no deba hacerlas, levantándome.

Lo demás ya lo dije, que me gusta viajar, me gusta disfrutar la vida, me gusta bailar, me gusta comer bien, me gustan mis nietos y mis hijos. Si yo pudiera, haría todo para ver a mis hijos felices, pero desgraciadamente no puedo. Hago lo más posible. Es eso, de resto no sé.

Memoria 1
Bautizo de muñecas

Yo nací en el interior, en Amalia Rodríguez. Cuando yo era pequeña, me acuerdo… éramos muy pobres, no teníamos cama, así comprada, si no que mi papá hacía unas camas con palos enterrados en el suelo y ponía unas maderas encima. ¿Usted sabe? Y una esterilla para dormir. Se cocinaba en fogón de leña, papá trabajaba en el campo, mamá también. Mi mamá hacía tortas para vender, iba a las ferias a vender, no se quedaba en la casa.

Y a mi hermana mayor le gustaba mucho hacer maldades a los pequeños… nos mandaba a comer picante, a chupar limón (risas) pero con amenazas:

—¡Si no te comes esos cuando lleguen te van a pegar!

Teníamos que hacer lo que ella decía, y quedaba con la boca ardida y roja por el picante. Y cuando mis papás llegaban, nadie decía nada, porque era una locura, y nadie quería recibir una pela.

También nos íbamos para el monte a buscar leña, a buscar coquitos de piloba, de *licurí*, coco para partir con un martillo y comérselo. Coco mismo de palmera que le decíamos piloba.

Después, yo estaba pequeña todavía, bueno no tanto, tenía como nueve años, no siete años, mi mamá me puso en la escuela, en la fábrica de Itapitini.

Ahí yo molestaba a todo el mundo, salía corriendo, agarraba la alpargata, se la tiraba a los demás, pintaba, pintaba las jarras.

Un día mi hermana, una que vivía allá en Salvador, fue para allá e hicimos una fiesta.

Era un bautizo de muñecas. Cuando ella llegó allá a la casa la gente decía:

—¡Mira a la hija de Martiniano! ¡Parió! Parió señorita. Está allá en Bahía, mira dándose vida.

Ella traía una muñeca de esté tamaño (grande), a la que llamaba María Luisa, que cuando la volteaban, lloraba. Entonces hicieron el bautizo, papá mató un chivito y cochino para hacer el bautizo. Y le llegó al oído lo que estaba diciendo la gente, y llamó a uno de esos y lo invitó:

—¡Venga al bautizo de mi nieta!

Cuando el hombre llegó al bautizo, mi papá volteó la muñeca y la puso a llorar, entonces le dijo:

—Aquí está mi nieta, para que vean, porque me dijeron que mi hija estaba en Bahía, suelta y pariendo señorita. ¡Mírala aquí!

El hombre se fue por donde había venido, sin mirar para atrás. Esa es nuestra historia, y hay más que no voy a contar.

Memoria 2
El entierro

Ay!, he tenido tantos novios (risas) que ya ni sé cuál fue el primero… (se queda pensativa). ¡Ahh! Creo que fue Manuel. Bueno, no sé si fue el primero, pero yo lo considero el primero. Yo era una adolescente, adolescente no… joven, con mis quince años. Lo conocí en una fiesta, que yo me salí escapada de mi hermana, y fui a una fiesta. Llegué y él se puso cerca de mí, después bailamos, yo no sabía bailar, él hasta me enseñó a bailar. Bailé con él, y ahí me dijo:

—¿Dónde vives?

—¡Cuidado! Yo vivo con mi hermana, ella no quiere que le de la dirección a nadie, y no deja que yo tenga novio.

—¿Y de verdad te vas a quedar sin novio? Yo quiero ver eso.

—No sé, pero ahorita es muy difícil.

No le di la dirección. Luego un día me lo encontré en la calle y me siguió, me siguió y aprendió a llegar. Después otro día se apareció allá. Mi hermana se quedó mirando así… Sin saber qué decir. Quería saber quién era él, y habló y le preguntó dónde vivía. Vivía en la Libertad, con

una familia que lo crió. Entonces comenzamos a ser novios, salíamos a pasear, yo le decía:

—No me agarres la mano, no quiero. Para que nadie vaya a llegar a mi casa a hablar con mi hermana, y después vaya mi hermana a hablar con mi mamá. Porque yo no era de aquí, hija de aquí. Yo era hija de Santo Amaro de la Purificación. Y tenía miedo de que mi hermana me regresará para Santo Amaro. Así que no lo dejaba ni agarrarme la mano, cuando él lo intentaba, yo me escurría.

Fuimos novios mucho tiempo, mucho tiempo, después nos comprometimos. Primero estuvimos, creo que fueron seis años y seis meses. Después me pidió en compromiso. Yo pedí permiso en Santo Amaro, en aquella época no se iba personalmente, se decía en cartas. Yo escribí y mi mamá respondió la carta del noviazgo.

Después seguimos, Hasta que un día nos habíamos citado, para salir el domingo, y yo lo esperé toda la tarde, y él no se apareció. Después en la noche, llegó y yo le dije:

—Ahora que vienes a aparecerte.

—Ah… es que yo había salido.

—¿Tú estabas con alguien más…?

—No, no estaba.

Y comenzamos a discutir, y yo al final:

—Bueno, ¿sabes qué?, toma tu anillo.

Tiré el anillo al piso y él dijo:

—Ahhh tú no lo quieres, bien, porque yo tengo a quien dárselo.

—Entonces listo, dáselo a quien tú quieras, que yo ya no te quiero a ti.

Terminé el noviazgo, bueno terminamos, y yo me quedé despechada… Yo pensaba que era amor. Pero creo que no era amor… ya ni sé, si era amor, si era amistad, no sé lo que era.

Lo que sé es que me aferré. Pero sí terminamos.

Después un día, en casa de mi hermana, agarré el teléfono y lo llamé al trabajo y dije:

—¿Está Manuel?

—No está, salió a almorzar.

—Mira –le dije a la recepcionista–, cuando él llegue, dígale que Gloria se murió (risas). El entierro es hoy a las 4 de la tarde.

Cuando él llegó de almorzar, hasta me acuerdo el nombre de ella, Duvalina, le dijo:

—Manuel, llamaron y dicen que Gloria murió.

—¿Qué? ¿Que Glorita murió?

Salió disparado para mi casa, y yo no estaba, había salido. Llegó cansado y sudado por el camino. Mi hermana lo recibió y él le preguntó:

—¿Y Gloria?

—Salió.

—Pero yo recibí una llamada de que ella había muerto.

—¿Qué? ¿Glorita murió? No… Yo lo que sé es que ella salió para el entierro del hermano de una amiga de ella. Eso fue lo que ella me dijo. ¿No fue eso lo que le dejo dicho?

—No, no no, dijeron que Glorita había muerto y que el entierro era a las 4.

—No, ella me dijo que iba a un entierro en La Bajada de las Quintas, del hermano de una compañera de ella. No fue eso lo que le dijo.

—No, porque nosotros terminamos. Bueno, ella terminó conmigo. Ella no tenía porque darme explicaciones.

Después de un tiempo, volvimos. Y un día él habló de lo que había pasado:

—Mira… ¡Yo voy a querer saber, hasta después de muerto, quién habrá sido el que hizo una cosa de esas!

Y yo le dije como si nada:

—¿De qué mijito?!

—El que dijo que tú habías muerto, y que el entierro era a las 4.

—Ahhh!, no sé, debe ser alguien, así que te quería dar un susto, yo qué sé.

—¡¡¡Ay, pero yo sí quisiera saber!!!

Él nunca supo, ni nadie supo nunca. Usted aquí es la que se está enterando (risas). ¡Yo gané esa! Era para saber si yo le gustaba de verdad, para saber si me iba a ir a buscar… y sí fue.

Eso fue mi primer amor.



CAPÍTULO IV
HISTORIAS PARA LA "PUESTA EN ESCENA": IMÁGENES DE HETEROGENEIDAD

El poder de las imágenes está sobre todo en su capacidad de fascinación, de mitopoiesis, de producción narrativa que pone en perspectiva los acontecimientos de la vida cotidiana.

BERARDI, 2004[1]

Una cosa queda, sin embargo, desde ya, fuera de duda: solo podremos describir el mundo actual para el hombre actual en la medida en que lo describamos como un mundo susceptible de ser transformado.

BRECHT, 2005: 20[2]

ESCENAS, ACTUACIONES Y FIDELIDAD ETNOESCENOLÓGICA

Hablar en un sentido amplio de lo que hemos definido como *escena* es necesario en la medida en que los motores o los catalizadores de nuestro tiempo dependan cada vez menos de la presencia humana, inclusive para ese mirar y ser mirado, y más para ese mirar expectante. Las características descritas arriba por Boal, para el espacio estético, no pueden resumirse al espacio físico. Desde el advenimiento del cine, universos de presencia virtual comenzaron a ser desarrollados, hizo explosión con la televisión, que se hizo imperio, y ahora ese imperio parece entrar en una disolución-multiplicación paradójica ante los efectos de la internet y de la progresiva

1 "O poder das imagens está na sua capacidade de fascinação, principalmente, de mitopoiesis, de produção narrativa que coloca em perspectiva os acontecimentos da vida quotidiana."

2 Traducción de la autora de la versión portuguesa.

reducción en el costo de los medios de producción audiovisual, que de alguna manera democratizan la actividad de producción audiovisual y la convierten en un importante factor en las relaciones sociales, políticas, económicas en general y de la producción artística en particular.

A partir del momento en que se hizo evidente el crecimiento desmedido de la internet y sus posibilidades no previstas, los ojos de la sociedad se detuvieron en esos espacios, y el privilegio de la visibilidad entró en esa nueva dimensión. Por ello, cuando aquí nos referimos a una escena en sentido amplio, se refiere a todo espacio que ofrece la posibilidad de ser visto de manera privilegiada, ser mirado más y con mejor control de los puesto en escena, por más alteridades, generando los procesos arriba descritos, telemicroscópicos, metáxicos y plásticos, cualidades del espacio estético. Hablamos de ese poder que hoy en día y desde hace décadas no es solo, ni preferentemente del teatro. Cómo se dan en ese nuevo espacio los efectos de dicotomía o metaxis, plasticidad y telemicroscopicidad es parte de la dimensión práctica de esta investigación.

No quiero con esto decir que que la escena presente, en contacto directo y hasta fisico, esté perdiendo su relevancia, por el contrario, asistimos a los abismos que deja, a la necesidad de estudio de las zonas de vacío en la experiencia humana, que reclaman hoy nuestra atención. Pero, al menos debe ser dicho, que con la difusión de lo audiovisual nace un nuevo tipo de visibilidad y presencia que fue retricta a determinados grupos y que ha venido ganando amplitud. Autores como Franco Berardi afirman que inclusive nace una nueva sensibilidad y estructura de pensamiento que modifica substancialmente la experiencia humana del mundo. Esto no puede ser omitido.

El hecho es que tal inquietud en relación con los medios audiovisuales, igualmente como operadores en la elaboración de realidad social, ha sido un espacio de investigación, experimentación y reflexión, inicialmente por parte de artistas y cineastas de vanguardia, pero hoy día por parte de grupos de jóvenes; muchos de ellos autodidactas y sin formación técnica, que han crecido en ese contexto cognitivo y se suman al trabajo de producción audiovisual militante tomando formas de red. Asismismo el asunto viene siendo tratado por filósofos y teóricos de diversas disciplinas: ‘El

espacio social se construye cada vez más por medio de la proyección mediática de escenarios. La producción de imaginario es, además, un sector decisivo del proceso general de trabajo. Los productores de imágenes son una parte de los trabajadores cognitivos (Berardi, 2004)”[3].

En el seno de los agenciamientos colectivos contemporáneos, para bien o para mal, están operando de manera predominante el lenguaje audiovisual y los medios digitales con unos niveles de velocidad y pregnancia desconocidos. Ese hecho nos coloca ante la pregunta de hasta qué punto el escenario en el teatro es el espacio escénico privilegiado que ha sido en el pasado, y en qué medida sus poderes como espacio de agenciamiento subjetivo y producción de lo real no se transformaron y multiplicaron en otros territorios. Pensar el video y la internet como una explosión de lo real, del poderoso aquí y ahora, puede alimentar el enfoque de esta investigación en dos aspectos. Tanto en el valor o potencialidad estética de la realidad cotidiana en sí misma, en su sentido inmediato y singular por una parte, cuanto la textura de esa misma realidad reelaborada para el lenguaje audiovisual, por ejemplo y su difusión en contextos a los cuales la manifestación presente y efímera no alcanzaría.

En los movimientos sociales, una verdadera ola de organizaciones latinoamericanas se ha apropiado de ese poder para visibilizar asuntos sociales de diversos ordenes que toman cuerpo en iniciativas como Ágoratv en Argentina; Calle y Media, Arpía Producciones y Guarataro films en Venezuela; TV Lata en Bahía; SinAntena en España; Amcla, Indymedia, como articulaciones entre participantes de varios países; entre muchos otros colectivos que encarnan búsquedas y acciones en torno al problema de la visibilidad de los menos favorecidos socialmente. Lo audiovisual y el mundo digital son posibilidades tanto para aparecer y entrar en el juego de interacciones que están produciendo sentido y realidad social, como un medio para levantar propuestas estéticas que contesten fuerzas dominantes y que respondan a sus necesidades singulares, alimenten la sinergia y producción propia y las relaciones de alteridad en un territorio

3 “O espaço social se constrói cada vez mais por meio da projeção mediática de cenários. A produção de imaginário é, além de tudo, um setor decisivo do processo geral de trabalho. Os produtores de imagens são uma parte dos trabalhadores cognitivos” (Berardi, 2004).

más amplio. Esas prácticas estéticas propias muestran que traer hacia estos territorios nuevas o viejas narrativas venidas de "los márgenes" puede hacer emerger experiencias de metaxis, juegos de reflejos inesperados, de pasajes del contexto conocido a territorios en creación, la presencia del *Otro* atravesando sensibilidades y subjetividades colectivas. La necesidad de construir esos nuevos territorios de producción se hacen evidentes en la carta de presentación del colectivo SinAntena, España:

> Un Manifiesto que muy al contrario de hacer su debut con traje de gala y maquillaje, sale a escena al desnudo. Por eso, eliminamos la primera, segunda, tercera, y cuarta pared para hablar de qué es SinAntena en términos globales, de lo que se dice tras las cámaras, de lo que deseamos, de para qué, de las incertidumbres, y de los procesos ricos y hermosos que se dan en los pasillos, los pinganillos, en la puesta en común, las barbacoas, y las butacas (SinAntena, 2006).

El fenómeno audiovisual no borra el aquí y ahora escénico, lo relativiza, lo prolonga en su dimensión virtual. Luego de una fase experimental de ejercicios y pruebas escénicas y audiovisuales, identificando los efectos de esa mirada intensiva fue posible observar que, paradójicamente, el grupo de mujeres encontraba la cámara menos intimidante que el público, la violencia de ver la imagen de ellas mismas accionando fuera, parecía sorprenderlas, darles una sensación de extrañamiento, pero no las intimidaba demasiado. La forma íntima en que se trabajó el audiovisual, en el caso del Alto das Pombas, al contrario de alejar el aquí y ahora escénico, nos acercaron a una espontaneidad para ellas difícil si se les planteaba una escena teatral formal. La naturaleza teatral de sus cadencias y movimientos espontáneos quedaron muchos menos comprometidas en las repeticiones para grabación que en los intentos de representación escénica con un público más amplio. El hecho de, en fin de cuentas, estar siempre hablando en el seno del grupo primario, o en otros momentos, a solas conmigo, hacía posible que ellas, en determinados instantes, se permitieran más de lo que querían mostrar, lo cual acentuaba la posterior sorpresa, el desconocimiento de la propia imagen y las propias palabras. Si parte del estudio son

las formas y dimensiones de la experiencia cotidiana y el tránsito de estas potencialidades estéticas hacia situaciones de mayor implicación espectacular, entonces este ejercicio muestra cómo la mediación tecnológica vino a facilitar la experiencia y a alimentar el placer estético que ellas producían para sí mismas y para el espectador del audiovisual. La cámara de video no era percibida como una alteridad amenazadora, un dispositivo tal que escondía la mirada intensiva de muchos otros potenciales, no generaba incomodidad. Puede entenderse entonces el video documental como un modo de dejar fluir *performances* más o menos espontáneas, no profesionales, de las mujeres en una situación nueva, pero en la cual la tensión escénica no llega a un punto paralizante; permite contemplar la teatralidad que, sabiéndose observada, acciona en el seno de una cierta intimidad.

La imagen digital del video permitió trasponer aquello que se da en un encuentro en el seno del grupo primario al espacio virtual de la pantalla, conectando dos tipos de espacio escénicos de naturaleza diferente y llevando el efecto reflexivo a una forma extrema, una dicotomía que subraya los dobleces. Y este desdoblamiento literal de la imagen audiovisual complejiza tal efecto de reflexividad, problematizando el fenómeno de la escena y su alcance en una dimensión caleidoscópica. Se trata de la propia imagen, o la imagen de sí, accionando afuera de la intérprete, quien por momentos parece no reconocer la propia imagen apoyándose en el problema de los encuadres y el diseño fotográfico de la toma. Este reflejo elaborado por ella como imagen para las otras y, además registrado, como una bola de jabón que se desprende de la persona y entra en el espacio de las imágenes en circulación colectiva. Del mismo modo, las otras cualidades del espacio escénico continúan presentes con nuevos efectos y multiplicados: La plasticidad como posibilidad de modelar formas, de modificar el tiempo, el espacio y la materia son potencializados, y la cualidad telemicroscópica puede operar literalmente entrando y saliendo de la imagen. Esto puede significar, y es el nodo de este ejercicio, una emergencia de la teatralidad cotidiana y su riqueza en un espacio espectacular virtual. Una imagen íntima, una mujer de la comunidad en un entorno de confianza habla y revela aspectos silenciados, latentes u olvidados de ella misma o de la comunidad y los introduce en el espacio colectivo por

medio de una historia que, entre muchas otras, escogió para ser narrada y persistió lo suficiente para ser repetida, registrada y puesta en pantalla.

Los grados de lo que llamamos "naturalidad" o "transparencia" en la *performance* cotidiana se va a desdoblar en el proceso de registro, y en la cámara vuelve a ser para ellas singular, otra primera vez, corpórea y visible en el distanciamiento de la pantalla. Sin embargo, para los otros espectadores, la interpretación tendría lugar a partir de sus propios contextos socioculturales y el juego de reflejos tendría otros soportes, como actividad maquínica, que las imágenes puedan convocar. En este caso, contenidos que venimos considerando liminares, como la procedencia comunitaria, la perspectiva de género; la producción austera, enfocada a subrayar la *performance* cotidiana, muestran su textura diferencial y vienen a dialogar con el espectador, tanto en las propias *performances* como en las decisiones visibles de la apuesta audiovisual. Entendiendo y protegiendo toda la experiencia como una fuente de narrativas alternativas a los circuitos de las dominantes estéticas.

La reproducibilidad, como diría Benjamin, del material registrado es decir su capacidad de ser reproducido y visto innumerables veces, en momentos y lugares remotos, viene a acentuar el aspecto político de visibilidad y de pasaje de esta materia a una escena más amplia. Evidentemente esta no es una perspectiva purista en lo que se refiere al uso de la tecnología, ni en el abordaje de lo político, ni en la apuesta estética; la evidencia de cruzamiento de estas dimensiones de la experiencia humana no lo permiten, por el contrario la vitalidad de la producción popular latinoamericana va en dirección a su entramado. Esta investigación se presenta como aproximación a la sensibilidad, a las subjetividades y sus emergencias e implicaciones en lo real contemporáneo. En referencia a las imbricaciones existentes entre la producción de subjetividad y la proliferación de discursos audiovisuales, recurrimos una vez más al enfoque del italiano Franco Berardi:

> El poder de las imágenes está sobre todo en su capacidad de fascinación, de mitopoiesis, de producción narrativa que pone en perspectiva los acontecimientos de la vida cotidiana [...]

> Aprendimos de McLuhan que la tecnología comunicativa de tipo configuracional no produce logos sino mito. En la infosfera alfabética preelectrónica, la propaganda producía efectos lógicos de consenso / disenso, y efectos sociales de cohesión y conformismo. En la infosfera electrónica lo que se transmite no es sentido ideológico, sino fascinación mítico-imaginaria (2004).

Este autor nos presenta la noción de recombinación para hablar de flexibilidad y variabilidad en la construcción de sentido y de prácticas cognitivas propias, entre las cuales el uso de la imagen forma parte importante en el proceso de producciones subjetivas, míticas, afectivas y de conocimiento que se tejen con el universo del socius:"La respuesta consiste en dar forma a las prácticas cognitivas específicas de acuerdo con modelos epistémicos autónomos, con modelos ético-epistémicos que se entremezclen con cada nivel específico de conocimiento". Según el mismo autor, tanto las transformaciones del rol de la mujer en la sociedad y su participación en las actividades cognitivas como las tecnologías video-electrónicas y conectivas son factores fundamentales para la aparición de nuevas consistencias antropológicas profundas, que se hacen visibles en nuevas aperturas de lo social. En ese abordaje encuentro una conexión cercana a la experiencia con el Grupo de Mujeres del Alto das Pombas, en la particular articulación de los asuntos de género desde una perspectiva micropolítica y su aparición en las escenas posibles abiertas por estas tecnologías video-electrónicas.

> Existe, en el sentido simple del término, una concurrencia entre los elementos arcaicos y el desarrollo tecnológico. En el sentido más etimológico del término: *cum-currere*, ellos "corren juntos". He aquí la particularidad de la posmodernidad, aliar contrarios, hacerlos entrar en sinergia, lo que no deja de dar a la época su originalidad (Maffesoli, 1995: 147).

Durante esta experiencia, la cámara fue una presencia que, desde la periferia del dispositivo de nuestros encuentros, pasó a ser el soporte que permitió materializar un objetivo creativo común y al mismo tiempo

aquello que denunciaba la naturaleza escénica de la acción. Por ser relativamente cómoda, no invasiva, operó como un estimulante lúdico para este colectivo, al mismo tiempo seductor y retador. Arreglarse para la cámara tuvo la misma naturalidad en ellas que arreglarse para salir a la calle o para recibir una visita: peinarse un poco, pintar los labios.

La cámara de video, ciertamente, en determinados tipos de investigación, de estudio o de experiencias puede ser una interferencia. En este caso, por el contrario, la relación de lo micro y cotidiano con lo virtual fue un factor potencial para facilitar la visibilidad de los esquivos rastros en observación. Es por esto que hablamos desde una perspectiva teórica desde la cual lo real es siempre real-social y está observado siempre en manifestaciones circunstanciales, que aparecen en un aquí y ahora fugitivo, que se materializan instantáneamente en la voz y el cuerpo de quien se manifiesta y del cual la imagen digital guarda un mirada. Si la presencia de la cámara produce alguna modificación en la *performance*, ciertamente no es el único factor, las otras personas presentes y tal vez las ausencias notorias, las condiciones del espacio y tantos otros elementos que se tejen para lo que aparece ahí en ese momento, también lo son y marcan aquello que guarda el registro audiovisual. Este, con sus características propias de imagen fijada y reproducible, es como un paréntesis que guarda una mirada del acontecimiento, forma electrónica de la evocación, de la reelaboración de la memoria y de una especie de traición a lo cotidiano. La otra cara de la moneda de lo efímero que en esa operación hace de la forma un rastro, una marca en el tiempo, mostrando así un valor como documento de registro al tiempo que una potencia como forma y textura de la experiencia estética.

Desde la planificación de los encuentros hasta la edición del material de video, materializan un acercamiento a la dimensión mítica en las expresiones de las participantes, es decir, a aquello que siendo una formación subjetiva, no es solo personnal y se expresa no de modo racional, sino que es una construcción que amalgama un conjunto de asuntos humanos en una narrativa que tiene resonancias en el colectivo. En las palabras de cada una de estas mujeres habla una voz personal, al mismo tiempo que habla una voz antigua, ajena, que va más allá de ellas.

Por aproximaciones sucesivas, el grupo de oyentes convoca las imágenes que son traídas, re-elaboradas frente a los ojos y entregadas, por impresiones sucesivas, que el video va guardando y luego presentando reorganizadas las imágenes de una mítica poesía de lo cotidiano, de los márgenes y de las cosas sencillas.

Dentro de los alcances políticos este trabajo elabora una reivindicación de las diferencias, especialmente en los mismos términos en que estas han sido estigmatizadas. Su circulación como material en el flujo de la cultura de masas es un mensaje cifrado desde los bordes poco visibles de ciertos grupos sociales minorizados. Se intenta aquí trasponer las limitaciones de la propia cultura de la abreviación digital del tiempo y del espacio, instaurando, en su interior, elementos heterogéneos; dilatar el tiempo y restaurar estas narrativas, no como negación de lo nuevo, no como nostalgia, si no como resistencia ante el aplanamiento de lo mismo, de lo breve, de lo homogéneo.

> No se trata de transferir mecánicamente nociones, memorias, sino que se trata de activar autonomía dentro de un formato cognitivo transformado. Esto es verdaderamente difícil, dado que aún no hemos elaborado las técnicas capaces de restituir autonomía a organismos conscientes y sensibles que se han formado según modelos esencialmente an-afectivos (Berardi, 2007: 17).

Documento audiovisual en aproximaciones sucesivas: Montaje e historias posibles

Durante el proceso de digitalización y clasificación, el material audiovisual registrado se reveló como un conjunto de aproximadamente 70 narraciones de experiencias de vida de estas mujeres ya puestas en el terreno de lo colectivo. Sin embargo, para el desdoblamiento de ese potencial y de cara a la reelaboración como piezas artísticas, era necesario un criterio de selección que permitiera diseñar a través de las mismas historias un meta texto amalgamado que alumbre sentidos más allá de cada narración. En la grabación de los testimonios fue considerada la

posibilidad de editar el material con la doble cualidad de ser tanto un soporte de registro y al mismo tiempo una pieza con cualidades poéticas. Todo eso, evidentemente, a partir de una perspectiva estética apoyada en la fuerza de los mismos testimonios de las mujeres y en los asuntos colocados por ellas, producidos y enunciados siempre sin textos previos, sin locaciones especiales y sin vestuarios o elementos escénicos preparados. Se privilegiaron aquí las situaciones más cómodas para ellas, en el marco de encuentros como fin en sí mismos y de cara a la agitación del placer estético, en los cuales el registro audiovisual no era más que un soporte discreto de materialización de ese acontecer.

El primer criterio de selección del material fue el deseo de las participantes, la posibilidad abierta de que decidieran cuál de las historias que habían contado en el transcurso de la experiencia querían utilizar para el material final. Luego, en algunos de los casos en que la participante no lograba decidir, el grupo fue consultado. Este proceso permitió que a partir del corpus abundante del que se disponía se seleccionaran nueve historias para ser trabajadas y de alguna forma re-reelaboradas para y en el texto audiovisual. Esto nos condujo a una nueva etapa de observación, ya en específico como material digital y herramienta de observación y análisis, así como un soporte de experimentación para realizar el ejercicio arriba propuesto de lograr un formato artístico que conservara las texturas y diferencias singulares de la experiencia, pero lo suficientemente compacto para su ingreso en circuitos de circulación digital con alcance a un público más amplio.

Detenerse y profundizar en cada una de las historias seleccionadas, en la voz de sus protagonistas, en diversos momentos, explorando y registrando varias versiones de cada una, exigió a las participantes contar la historia varias veces en distintos momentos, en este caso sí “para la cámara”. Cuando la participante aún no había escogido la historia continuaba sumando historias y al final se decidía, a veces sin poder ser repetida. En el caso de Luciana, por las razones que explicamos arriba, se armó una historia a partir de los testimonios del romance a lo largo de todo el año, es la única historia en presente que se desarrolló paralelamente a la experiencia y no como rememoración.

De este modo llegamos a la selección de las nueve historias a seguir: El avispero de Eleonora, El *ebó* de Jazyguara, El ratoncito de Norma, El circo de Bernardete, La sirena de Edith, Un tiempo más de Luciana, El día que se hizo noche de María, El vestido blanco de Anete y El entierro de Gloria.

Se inició, a partir de este momento, una etapa en que el trabajo pasaba de la sala de encuentro y del espacio colectivo a la soledad de la sala de edición, frente al material recogido, subrayado esto por el fin de la permanencia en Salvador, lo que implicó que el trabajo de edición se realizara desde Caracas, Venezuela.

En esta nueva etapa se impusieron nuevos retos. El hecho de que los cuentos por sí solos fuesen células y, además, la necesidad de mostrar el metatexto percibido durante los encuentros pasaba por tornar visibles otras identificaciones, los ecos de unas historias en las otras, hilos y reflejos a partir de los cuales elaborar el tejido audiovisual, construido específicamente con el material registrado y no sobre la presencia. En la búsqueda de estos ecos, en posibilidades de diálogo y también para subrayar aspectos que no estaban enunciados de manera literal, se identificaron texturas y atmósferas afectivas recurrentes en distintos momentos: Complicidad, picardía, intimidad, melancolía, marcas recurrentes del pasado, fuerza femenina, lo mitológico, lo trágico. Empáticamente se buscaban singularidades sutiles, territorios frágiles, signos que pasaran de lo imperceptible, de lo lateral al corazón de la historia.

En el hilo de la narrativa polifónica aparece el reto de cómo pensar la estructura general de un material que se coloca en el límite entre el registro etnoescenológico y la elaboración estética subrayando su naturaleza común. Como quiera que lo que estaba siendo observado eran mujeres en el acto de su narrativa personal, fue muy importante proteger estas cadencias y texturas sin viso de ficción. Pero, inclusive así, las posibilidades de montaje son infinitas y se hacía necesario desarrollar criterios para el resguardo de las texturas de la experiencia.

Las nueve horas de grabación, en tanto registro detallado, tienen interés académico, sin embargo, era necesario detenerse sobre otros aspectos,

que solo decisiones de edición podían hacer resonar. Optamos por enlazar las historias a partir de los temas, las texturas y otro tipo de resonancias, frases o gestos recurrentes, evocaciones de la vida del interior, referencias a la cultura afro. Desde allí podría dibujarse una narrativa comunitaria que mostraba su ámago, la singularidad de cada historia, el énfasis deseado en el protagonismo de cada una de las narradoras, donde se quería resaltar el espacio y la actividad que hay entre la persona y el personaje, que hemos venido trabajando como un dispositivo de tránsito en doble vía. El material editado asume la tarea de hacer ver a la persona en tránsito hacia el personaje, de la historia hacia el cuento, de la textura de recuerdo real hacía la re-elaboración narrativa, que abre camino a la experiencia estética y a la construcción de nuevos elementos que van a ser realidad social.

La experimentación con las opciones de edición fueron revelando y privilegiando relaciones que más que temáticas se basaron en hilos sutiles observados en la fuerza que hacía emerger las historias. Esto implicaba, en cierto sentido, la renuncia a la propia memoria de la experiencia, para encontrar esas resonancias exclusivamente en lo que aparecía de hecho en el material grabado. Buscar el rastro de lo oral, las marcas de la experiencia ya vivida, el trabajo de la memoria, las oscilaciones de la performance, en las huellas que, de alguna forma, permearon, "estaban presentes", atravesaban el material grabado, reminiscencias digitalmente materiales en la cinta de video. Estas serían articuladas de nuevo, cosidas en una tercera re-elaboración, dejando ver el mundo visitado en el aquí y ahora de la experiencia y, al mismo tiempo, creando otro que sorprendía a las propias protagonistas.

En este camino los hilos entre algunas historias se hacían más evidentes, ecos, sentidos profundos más allá o más acá de los temas que ellas mismas no habían percibido, impulsos comunes, hilos de enlace, orientaron la edición de los materiales y construcción del montaje final. Finalmente decidimos articular las historias en tres grupos. Un formato que permitiera una cierta intimidad del discurso sobre fuentes y ecos más o menos claros y que, al mismo tiempo, permitiese la pluralidad del conjunto. Construimos entonces tres cortos audiovisuales pensados como

serie, cada uno con tres historias que siendo unidades mínimas remiten a una fuente común y también se refieren al corpus latente de toda la serie. En cada uno de los cortos las tres historias trabajadas se articulaban por razones diferentes, singularidades que identificamos y que constituyen el núcleo de resonancia en cada caso, no siempre tan evidente.

El primer grupo fue definido por esa fuente recurrente y poderosa en el desarrollo de la investigación, identificada en las narraciones sobre travesuras en la infancia. Una clara reivindicación de las pequeñas trasgresiones y de las victorias de la infancia, siempre fuente de mucho placer común. Esta quedó compuesta por los cuentos vistos en el capítulo II: *La casa de las marimbundu*, narrada por Eleonora en una de las primeras sesiones dedicadas a la narración y que fue la primera de las numerosas narraciones sobre travesuras de la infancia. *El ebó*, narrada por Jazyguara y *El circo*, narración de Bernardete, que combina la historia de la familia con la de la comunidad, para hablar de sus andanzas cuando niña. En estos aparece en los rostros de las mujeres adultas, dos de ellas abuelitas, la candidez de la infancia, el brillo de pequeñas y antiguas felicidades que toman forma en el cuerpo y en la voz madura. El lugar convenido de la persona mayor, de aquella que aconseja o que regaña, se diluye en la expresión de gozo de la niña que trasgrede. Palpar esa paradoja fue el núcleo de esta secuencia finalmente llamada *Artes de niña.*

El segundo grupo se tejió alrededor de la referencia al silencio. El poder del silencio, junto al de las palabras que aparecen en estas historias colindando, remite a mundos reservados, a cosas no dichas, guardadas por largo tiempo. Se dio aquí, junto al episodio narrado, un ambiente de intimidad, subrayado por el hecho de que en ellas independientemente del tema, la narradora dijo en algún momento una frase o comentario como "Nadie supo nunca" o "Nunca había contado esto", que permite señalar que la historia, por motivos diversos, era una historia guardada, no dicha, o por lo menos que se la considera como tal. Es un elemento marginal, pero que determina la importancia de cada historia. De modo que son tres historias que, al decir de las narradoras, fueron guardadas en secreto y se revelaron en nuestras sesiones. Allí se encuentran: *La sirena* de Edith,

El vestido blanco de Anete y *El primer amor* de Gloria. Todas ellas articuladas en el corto *Nadie supo nunca*.

En el tercer grupo la relación se estableció a partir de algún hecho sorpresivo. Es decir que son historias en las cuales alguna cosa tomó por sorpresa a la narradora y a las personas que allí estaban. Entran en este grupo tres narraciones muy diferentes. Historias graciosas como el caso de *El calunga*, contada por Norma. Fenómenos naturales como la historia de *El día que se hizo noche*, sobre un eclipse de sol ocurrido en 1960, contado por María. Y, finalmente, la fatalidad de la muerte que se dio en el transcurso de la historia que fue contando Luciana y que titulamos *Un tiempo más*. Este grupo es en el que tal vez las resonancias son menos visíbles, por la naturaleza tan diferente de la sorpresa, pero la vuelta, el vértigo inesperado de la historia queda subrayado. Esto toca su extremo en el último caso, en el cual, mucho antes de la muerte de Jacky, el novio de Luciana, se va contando la historia del romance. Como mujer con cierta trayectoria, pero joven y muy activa, el tema de su relación actual caracterizaba bien su actitud ante la vida, los planteamientos de género y de pareja vistos desde una comunidad popular contemporánea. Frente a la inesperada muerte de él, ella voluntariamente asumió colocarse en ese filo donde la representación para la cámara y la dolorosa experiencia de la ausencia se juntan en una especie de colisión silenciosa, pero al parecer catalizadora, entre la vida y su re-elaboración.

El material reúne versiones ampliadas de cada historia entrelazando las diferentes veces que fue contada, agregando los comentarios que aparecen en unas y desaparecen en otras, así como reacciones y momentos expresivos más visibles que presentaban variación, fueron entrelazadas, aun cuando presentaban exigencias para mantener el flujo narrativo. La narración construida con esos fragmentos y sus diferencias expresivas y contextuales pedían una nueva lógica de continuidad a la hora de componer la historia, que no solo mostrase la continuidad del argumento sino también sus desdoblamientos performáticos, es decir pasando alternativamente de una lógica de lo simultáneo, que consistió en dejar ver las diferentes versiones de la historia, a una lógica lineal, haciendo de la polifonía un solo hilo narrativo cargado de heterogeneidad.

Solo en dos casos esta estrategia de edición tuvo que variar. El primero es el caso de Gloria y su primer amor, allí se privilegió un plano secuencia único, sin cortes, una versión completa de una de las narraciones donde la línea rítmica y el flujo oral dan toda la historia y sus picardías. El otro caso, ya comentado, es la historia de Luciana, cuya narración se dió por fragmentos sucesivos en el trascurso de la experiencia entre 2007 y 2008. De modo que fueron montados respetando el orden cronológico, con una edición mínima.

Se preparó una pequeña introducción a cada historia, consistente en imágenes de la participante en distintos momentos o imágenes poéticas vinculadas a la atmósfera de la narración y una breve presentación personal de ellas. Esa presentación, veremos, de alguna manera, es una información que contextualiza y marca la historia. La imagen de ellas, que es una presencia afirmativa, sus gestos, su voz, el pequeño o gran mundo en el que ella misma se inscribe al presentarse, los datos que considera indispensables, preparan la narración propiamente dicha. Solo en el caso de María, que no quiso presentarse, se utilizó a modo de presentación un fragmento de ella en el que dice: "Le tengo miedo al agua, a la playa. Tengo miedo de morir ahogada. Me gusta la playa, pero ella allá y yo en la orilla. No voy allá adentro ni loca… soñé una vez que moría ahogada, entonces no quiero nada con ella". Es una información aparentemente tangencial que, sin embargo, nos interroga en una ciudad como Salvador de Bahía. Lo que puede ser central en el universo de esta mujer, su vinculación con las fuerzas de la naturaleza, sobre las que ella vuelve en su historia, "El día que se hizo noche", en cierto sentido hace que todas las historias, sean, en alguna medida, tangenciales, indirectas de otros temas no visibles y por eso mismo potentes. Ese sentido de lo que se escapa del centro temático, de lo racional para señalar y tal vez anclarse en otros dominios, son las llaves que dan acceso a la comprensión del tipo de material que exploramos.

Ver Historias de ellas/Historias nuestras

En el juego de reflejos, en el consecuente distanciamiento paradójico de sí mismas, la mirada de nosotras en tanto que distintas, ajenas al material producido, resulta en un mirar que no se estabiliza nunca, que está permanentemente abierto a relecturas. Como espectadoras de los cortos que componen la serie, soltándolos ya, viendo los rastros que dibujan lo que fue vivido y al mismo tiempo *vemos* otra cosa. Se produce un desplazamiento a partir del objeto video en el cual no aparecen convenciones teatrales ni de la ficción sino parcialmente las del video documental. La oralidad, tal como se manifestó en el seno del grupo primario, tiene aquí otro carácter, difícil de categorizar, diferente de la presencia en vivo, pero también diferente de las imágenes de la televisión y el cine de ficción, motores de las dominantes culturales ya analizadas en este estudio. La cercanía con el audiovisual documental es sin embargo problemática, porque no responde a este objetivo.

Pensar los elementos que hacen tangible esa diferencia, en el territorio de las experiencias estéticas, en el lugar de la sensibilidad, esas cualidades tienen que ver con una cierta textura no preparada, el tiempo propio y cadencioso y la simplicidad de las imágenes y el sonido. La conservación del "ruido" en la línea de audio, la adaptación de los encuadres a la comodidad y preferencia de la narradora, la fidelidad al modo de narración de la historia, la no preparación de las locaciones dan a esos cortometrajes cualidades particulares que intentan modificar la relación con el espectador, especialmente en el sentido de que se mantienen diferentes al flujo, indisolubles, ásperas. Esa aspereza ha sido un desafio, porque lo audiovisual, y las formas contemporáneas de mediación, intentan frecuentemente hacerla desaparecer. En el mundo de las interconexiones, como apunta Berardi, las incompatibilidades, las diferencias, son, por lo general, aplanadas en la mediación tecnológica: "La conjunción entre cuerpos físicos ásperos, polvorientos, estriados e imprevisibles es rápidamente sustituida por un régimen de conexión entre segmentos compatibles, lisos, depilados, abstractos, recombinantes, modulares, predecibles" (Berardi, 2007: 79). Esto con el objetivo de maximizar la compatibilidad global, frecuentemente haciendo desaparecer la experiencia de encuentro con lo diferente, con

lo áspero, más allá de algunos signos regionales. Una práctica audiovisual no estilizada en ese sentido se considera material de registro o aficionado. No obstante, el material aquí presentado está evidentemente elaborado de manera intencionada: la yuxtaposición de tiempo y espacios diversos, la construcción de continuidad de las historias con narraciones distintas, las mezclas de audio, el tratamiento digital, aunque austero, es evidente. Se ha intentado hacer pasar las cualidades más sencillas de lo presencial a lo mediático digital para ser ofrecido a espectadores desconocidos.

Viendo el material en proceso de montaje, en ese filo entre la experiencia y su mediación, vimos la necesidad de un puente para la comprensión, algún tipo de lazo tendido que facilitara la aproximación y la complicidad que sostenían las decisiones ante posibles dificultades en la recepción del material. Se hizo evidente la necesidad de introducir de manera más o menos abierta las motivaciones. En el límite entre las características documentales y su dimensión creativa, tanto en la performance como en el tratamiento audivosual hay una zona liminar, lugar de ambigüedad y tal vez de seducción, por jugar entre la persona y el personaje, el registro y la creación. Vimos que no se trataba de una explicación, que resultaría una amenaza al flujo y discurso propio de los cortos. Sino una evocación de los territorios visitados, más o menos marginal en pequeñas frases como introducción a cada corto, como dispositivo para anclar las historias a las preguntas amplias que se colocaron en el transcurso de la investigación.

Cuentos, sencillos cuentos de hechos reales que sucedieron a estas mujeres, una pulpa de extrema simplicidad que levanta dudas al gusto actual, tan ocupado por la velocidad, brevedad, generalidad. En ese lugar de lo aparentemente doméstico, marginal, es que encontramos algunas respuestas a ese poder de la experiencia estética cotidiana. En mi propia experiencia frente al material final, percibo una especie de frontera que ofrece al mismo tiempo resistencia y atractivo. Los asuntos "centrales" son ubicados en un lado, discretamente, y es colocado en el escenario lo más sencillo, aquello que ellas subrayaron y comentaron vivazmente para compartir, lo personal, lo guardado, lo sancionado, cosas que como vemos en los mismos debates de género son vistas como marginales. Pensamos, en consonancia con las propuestas de Felix Guattari y Rolnik, en

micropolíticas, así como otros autores de estudios poscoloniales como Spanos, que es en el reconocimiento de la importancia de lo cotidiano, de lo simple y de la experiencia subjetiva colectiva que es posible pensar el poder de la experiencia estética y su papel en la construcción social:

> El primer termino (mayoritario: Identidad, Universalidad, Cultura, Verdad, Imparcialidad, Razón, Justicia, etc.), que es, en realidad, secundario y derivado (una construcción), aparece privilegiado y coloniza el segundo termino (minoritario: diferencia, temporalidad, anarquía, error, parcialidad, sin razón, desviación, etc.). Que, en realidad, es primario y generador (Spanos apud Mezzadra *et al.*, 2008: 100).

Como vemos, la ambigüedad está en el centro de la creación cultural, es potenciada por las elaboraciones que desde la sensibilidad mueven la experiencia estética, haciendo emerger nuevos contenidos y generando articulaciones reveladoras entre viejas imágenes. En el seno de esa actividad, inconsciente, aparentemente casual, aparentemente caótica, se generan nuevas estructuras semióticas que, con suerte, gradualmente se diseminan. En este sentido, se pueden identificar en la simplicidad de estas historias rastros vivos de la diferencia, pues *Historias de ellas* subraya esa diferencia, resalta los atisbos de una que no soy, pero que resuena en mi, y no se amarra en un deseo de identificación, sino en el de reconocerse otra. El reconocimiento de la realidad que no vivimos, que no nos pertenece, la historia que no es nuestra y que nos revela la alteridad, y cómo esa alteridad toca en mi sensibilidad, y genera flujos que emergen para la creación y para lo común en nuevos territorios sensibles. Es decir que en el encuentro, justamente áspero, necesariamente incómodo, con historias que no me repiten, sino que más bien me interrogan, se prepara, se alumbra el material para nuevas conjunciones y provocaciones en la experiencia, desde la materialidad para los procesos de lo social-real.

Hace más de veinte, treinta años, una tarde, un rostro, un objeto olvidado, una salida airosa, elementos simples de una vida, y hasta la muerte, en estas narrativas, como hechos simples, afloran de nuevo y se suceden.

Las selecciones de la actividad maquínica de lo imaginario dialogan para hacer una canción común y, en su resonancia, en sus improvisaciones, en la falta de pulcritud de esas imágenes mover la sensibilidad, hacer huella y participar en la creación, en el movimiento de capas de lo antiguo, de lo vivido y de lo inventado.

La noción misma de margen es una interpelación en torno a la forma en que esas *Historias de ellas*, ajenas o de las que somos ajenas penetran otros universos simbólicos y lo alteran, quiebran un plato aquí, descorren una cortina allá, de vez en cuando una palabra vulgar, entre la picardía, provocando la interacción de territorios y sujetos alteritarios. Ellas, con su verbo, desde su habla, dibujan en la materia de las palabras un mundo que solo podemos percibir allí, en su narrativa, su cadencia, sus cuerpos en acción. Percibir el mundo que se aparece en la voz y en las historias de estas mujeres es encontrarse también con un cierto tipo de sensibilidad, que se contrapone a lógicas y discursos dominantes, como una aproximación que genera, por una parte, saber, saber de lo que se produce y, por otra, dirección en los procesos de materialización de lo real.

En este sentido hacen posible el acceso a ese lugar, a esos materiales y a ese canto de elaboración simbólica, como vía de conocimiento. Desde esta perspectiva se hace necesario comprender esas narraciones como comentario, en el sentido de Walter Benjamin, ya citado. Es decir que el momento de la selección y la decisión sobre qué mostrar es ya de hecho una reflexión sobre sus vidas. Lo marginal, lo diferente, lo otro pasan aquí a ser valores, dando lugar a la reivindicación de la anomalía, del diferencial, de la singularidad antes ocultada. Vemos que cuando las tendencias del mundo occidental dominante se refieren y hasta se interesan por los “otros”, esa alteridad tiene o bien todavía una carga peyorativa soportada en una mirada etnocéntrica, como reflexiona Young, sobre las referencias al Tercer Mundo: “…aquellos que siempre habían quedado relegados al estatuto de los otros de Europa” (Young apud Mezzadra *et al.*, 2008: 201), o es mirada como exotismo que subraya su distancia a la unicidad del mundo epistémicamente dominante.

Desde las construcciones imperantes es difícil percibir determinadas prácticas y opciones de comunidades populares como valores, como aportes y formas de comprensión de la realidad contemporánea, por el contrario, lo doméstico, lo local, estas singularidades, aparecen como señales de atraso. La defensa en este trabajo de la simplicidad, la orientación a lo doméstico de las historias, buscan mantener la reflexión en un territorio micropolítico, en el corazón de los deseos, en las memorias, en los pequeños placeres de esos encuentros, dando a esas manifestaciones marginales, cuidado y lugar, tiempo y materia para manifestarse. El trabajo social inconsciente, maquínico, pre-semiótico, incansable, que se da en el margen es lo que venimos cuidando como formas actuales de procesamiento de lo real: "No hay nada menos marginal que esta cuestión de los márgenes, que atraviesa toda época y todo espacio. Sin un tránsito en el margen no cabe plantear una transformación social, una innovación, mutaciones revolucionarias…" (Guattari, 2004: 43).

Mujer y narrativas alternativas en escena

En el conjunto de reflexiones frente a las que el camino de esta investigación me ha puesto, la noción de alteridad se sitúa en el núcleo del fenómeno al que nos hemos referido como experiencia estética. Los problemas que aparecen entre los regímenes homogéneos de lo mismo y la diferencia corporizada en *el otro* y *la otra* es el punto central en el cual la proximidad lograda es, al mismo tiempo, la marca del distanciamiento; esto supone que el reconocimiento de las distancias es la base para cierto tipo de proximidades, que en el proceso de ser corporificadas, materializadas, constituyen la experiencia estética. En la introducción de este trabajo hice referencia a esta aproximación a las otras, a la entrada despacio al centro del grupo de estas mujeres que fui a buscar en el Alto de las Pombas, y que recibieron a la curiosa extranjera. Entonces esta observación de lo común y de lo singular en ellas, lo es también en relación a mí, rastros de un mundo lejano presente en sus palabras y sus gestos, que en su naturalidad, en su transparencia cotidiana, resuenan profundamente, en la rememoración íntima y personal de las experiencias heterónomas. Puede decirse que hubo un pacto de diálogo que condujo a la creación.

Esta apertura al *otro*, como experiencia, es asumida aquí, en la perspectiva del filósofo lituano Enmanuel Lévinas, el cual describe el encuentro con la alteridad en estos términos:

> El descubrimiento, como de una ciudad declarada abierta a la aproximación del enemigo, la sensibilidad primero que la voluntad, de todo acto, de toda declaración, de toda toma de posición, es la propia vulnerabilidad. ¿Será ella? Su ser no consiste en desnudarse del ser, no consiste en morir, consiste en alterarse, en otra cosa que ser? (Levinas, 1993: 118)[4].

El otro no es reducible a mí, ni a mi universo conocido, ni comparable a lo propio, es definitiva, afortunada e implacablemente otro. Es la responsabilidad, una cierta fidelidad no dogmática, no formal, si no sensible, intuitiva que cuida del encuentro, que en su perspectiva es también el encuentro con lo divino, con lo primero: " Ahora, con la llegada del otro, este se encuentra inmediatamente bajo mi responsabilidad, 'algo de eso' sobrepasó mis decisiones libremente tomadas, se infiltró en mi ser, sin yo saberlo, alienando mi identidad" (Levinas, 1993: 116)[5].

Es contra esa posible "alienación", de transformación por el otro que el término primario, unitario y la fuerza hegemónica se protege. Es por esta posibilidad de contacto, no entendida aquí como "alienación", si no como intercambio simbólico transformador, que es la vía para el tránsito de estas narrativas alternativas.

Ciertamente esas historias habían sido escogidas inclusive antes de haberlas escuchado, pues ya se andaba en una dirección dada por determinados rumores, imágenes, formas comunitarias. Se hacen visibles en ellas los signos de aquello que está desbordando de las márgenes hacia el

4 "A descoberta, como uma cidade declarada aberta à aproximação do inimigo, a sensibilidade aquém de toda vontade, de todo ato, de toda declaração, de toda tomada de posição é a própria vulnerabilidade. Será que ela é? Seu ser não consiste em se despir de ser; não é no morrer, mas em alterar-se, em outramente ser?" (traducción propia).

5 "Ora, no achegar do outro, em que esse se encontra imediatamente sob minha responsabilidade, 'alguma coisa' extrapolou minhas decisões livremente tomadas, infiltrou-se em mim sem eu saber, alienando minha identidade" (traducción propia).

centro, el reconocimiento de la alteridad como valor, el encuentro con ella como origen, como fuente, espacio donde los procesos creativos se dan. Combinaciones, recombinaciones, hibridaciones, reconstrucciones, movimientos aleatorios que toman forma en los encuentros con lo áspero, generando devenir, hasta cristalizarse. Es por ello que la disposición de escuchar la narrativa del otro es anterior al verbo, porque la experiencia del otro y, diríamos, su necesidad, como expresa Levinas la "Obsesión por el otro hombre", es anterior al verbo, anterior al saber, es una noticia en la vulnerabilidad más abierta y nueva y por eso engendra responsabilidad (Levinas, 1993: 17). Es solo en una aproximación que no es observación, ni aún formalización del conocimiento pero sí provocación, interacción, por lo que es posible levantar las preguntas y visibilizar procesos sobre elementos que transitan territorios subjetivos de lo colectivo a lo personal y de vuelta a lo colectivo, dibujando sus flujos del deseo. Esto muestra la articulación que da sentido a esta investigación sobre la experiencia estética en el ámbito comunitario, es la celebración del placer y el dolor colectivos, de nuestras diferencias, el goce común de contarnos la vida y mirarnos juntas, entre sorpresas, llantos y risas. La narración oral se reveló como una práctica performativa que se desarrolla en un espacio liminar entre la teatralidad cotidiana y el hecho espectacular, germen del placer estético colectivo.

En la reivindicación de ser radicalmente otras están las voces de las amas de casa, de las madres, de las mujeres, aquellas que no encajan en ninguno de los modelos de mujeres cualificadas, incluyendo el feminista, que ya es un modelo, muy respetable de resistencia, y en el imperio patriarcal un discurso marginal, pero incluso allí, insisto, la mujer de las comunidades populares latinoamericanas es marginada, a veces inclusive juzgada, tal como explica Chandra Talpade Mohanty:

> En el momento en que se definen estas estructuras como "subdesarrolladas" o " en desarrollo" y se coloca a las mujeres dentro, se produce una imagen implícita de la "mujer media del tercer mundo" […] Las mujeres del Tercer mundo como grupo o categoría, quedan definidas automáticamente como religiosas (Léase: poco progresistas), centradas en la familia (Léase: tradicionales), poco sofisticadas legalmente (Léase: todavía no conscientes de sus derechos), analfabetas (Léase: ignorantes), domésticas (Léase: atrasadas), etc. (2008: 98).

Es evidente que construcciones exteriores de la mujer latinoamericana y del llamado tercer mundo, impermeables y en desconocimiento de sus realidades, en general aplanan todas las posibilidades de diversidad y complejidad alimenticia en el seno de estas comunidades y para la sociedad en general. La construcción de un discurso propio en ellas está a menudo interferida por un discurso que, en el modelo semántico dominante, ya ha sido diseñado, también en los sectores progresistas del feminismo occidental. Estas mujeres, a menudo, reivindican asuntos y territorios contra los que el feminismo blanco occidental se declaró en guerra: la mujer en la casa, el cuidado de los hijos, la religión, aspectos de la relación con los hombres, las responsabilidades comunitarias. Evidentemente no solo los asuntos de género se reivindican en ese territorio marginal, también la trama de singularidades de grupos culturales, étnicos. Desde una aproximación que, lejos de reificarse, por el contrario se sepa curiosa, anhelante y responsable del otro, el deseo por el otro y el contacto entre esas texturas y realidades diferentes interactuando maquinicamente es lo que fecunda el territorio de la creación.

> El campo del deseo es lo central en la historia. Porque sobre este campo se mezclan, se superponen, entran en conflicto las fuerzas decisivas en la formación de la mente colectiva, por lo tanto, la dirección predominante del proceso social (Berardi, 2007: 20-21).



CAPÍTULO V
REFLEXIONES PRÓXIMAS AL CIERRE

Él nunca supo, ni nadie nunca supo. Aquí y ahora es usted
la primera que sabe (risas). Pero sí, ¡yo gané esa!

(Gloria, sesión Grumap).

En el camino adelantado en esta investigación se fue logrado un corpus de material narrativo y performático que evidencia una potencialidad escénica y teatral de lo cotidiano, y como fue desdoblado en una experiencia estética y creativa. En ese sentido son visibles las posibilidades de trabajos a partir de los universos simbólicos de las comunidades y sus reinterpretaciones, elaboraciones, lecturas desde y a través de las alteridades.

El amplio territorio de la teatralidad cotidiana y aficionada ofrece y resguarda las texturas de la diferencia y la alteridad que se encuentran fuera de la esfera de las artes estilizadas y legitimadas por los grupos dominantes. Es por esta razón que lo teatral cotidiano permite un estudio de los flujos de la sensibilidad colectiva y de la narración. El valor de la actividad teatral en el seno de las comunidades no está tanto, aunque también puedan ser considerados como aportes políticos muy importantes, en la función pedagógica que a veces tiene, ni en la confrontación de aspectos coloniales de la corrientes dominantes, si no en su poder como agenciamiento del deseo individual y colectivo. A través de una observación atenta de la teatralidad cotidiana, del juego de alteridades y de las singularidades que se dan en el grupo social, se revela el

juego de reflejos, de metaxis espaciales y temporales que las fuerzas colectivas desatan catalizando la producción de imágenes, de enunciados, lo cual, con un cierto poder subversivo, tiene una implicación política en el corazón de los procesos sociales, en el campo del deseo, que toma forma en un poder simbólico.

Registros perceptibles de los efectos de un ejercicio tal son, en este caso, recogidos en la dinámica interna del Grupo de Mujeres como célula organizativa y de movilización. Vemos cómo el proceso narrativo permitió el descubrimiento de una serie de trazos vitales comunes, de asuntos historicos y sociales, resonancias, así como se muestran las diferencias, aspectos sutiles propios de cada mujer, que enriquecen el grupo. Este espacio de juego, de distensión y creación permite que el grupo explore otras dinámicas, descubra otras posibilidades de actuación además de las atenciones a las necesidades cotidianas de salud, servicio, cuidados.

La transparencia y la naturalidad de la performance cotidiana se fragiliza, entra en tensión cuando se da la elaboración para al espacio escénico estético, el cual recibe una atención privilegiada. En esa travesía se revelan pequeñas fisuras, se fractura la transparencia y aparece la teatralidad, bajo la presión de la mirada expectante. La actitud delante de la cámara, la sorpresa de encontrarse frente a la propia imagen narrando, así como el extrañamiento de ver transcrito en una hoja de papel lo que fue narrado oralmente, todo eso dibuja una línea de pasaje hacia lo espectacular dejando nota, al mismo tiempo, de los procesos de elaboración y creación en la voz y el cuerpo, en la plasticidad de los contenidos emergentes, elaboración maquínica hacia el *socius* abriéndose paso en lo real, territorializando los flujos. Este transcurso conduce al reconocimiento de la potencialidad del juego teatral y espectacular en sus distintos grados y formas de aparición como un operador privilegiado en las dinámicas de la subjetividad colectiva y, por tanto, de construcción de lo real-social.

Los aspectos del espacio estético se transforman en la medida en que se transita de la observación de la performance cotidiana a la escena en el grupo primario o en la actitud corporal frente a la cámara, a cuando se observa el material grabado, elaborado y expuesto en el escenario de la red

mediática. Las diferentes facetas y posibilidades, que van desde la presencia física cotidiana al contexto audiovisual, muestran las dicotomías y paradojas que se dan de manera extrema. Sin embargo, las distintas cualidades del espacio estético no se hacen evidentes ni presentan supremacías. En otras palabras, la aproximación no privilegia ni propone jerarquías, el espacio escénico creado en el seno comunitario del grupo primario y el espacio de la media electrónica por medio del corto audiovisual, visibilizan un tránsito que, como vimos anteriormente, es en doble sentido, de flujos territorializando, cristalizando y desterritorializando, produciendo enunciados aquí, pero alimentando la deconstruccion de otros enunciados. Lo que se busca es la apertura de vías para que las texturas sensibles de un espacio social dado atraviesen otros, constituyendo una ampliación y dinamización de lo teatral en un nuevo contexto y en su transformación.

La oralidad, con su ambigüedad entre expresión inmediata de la persona y su potencia como campo de elaboración social constante, amerita mayor observación. Las voces tejidas en el cuerpo, en el movimiento, en el gesto, constituyen un complejo conjunto que desde dimensiones preverbales arriba al campo semántico en desplazamiento y ofrece nuevas caras, y en ellas vemos fisuras que anuncian la alteridad. Esta cualidad polifacética y heterogénea permite al espectador múltiples accesos, posibles amarres, agenciamientos. El conjunto de imágenes e historias de las mujeres presentes en el video documental ofrece un abanico de posibilidades de inquietud, esa incomodidad y al mismo tiempo deseo de la presencia del otro, de conmoción sensible por su voz, por la persistencia de su mirada, por su sola presencia, mostrando esa ambigüedad de la imagen estética que oscila entre su particularidad, su territorio específico y las aperturas de significación más amplias. Consigue tomar sentido para otras personas en contextos lejanos pero que se revelan en sus pliegues paradójicamente próximos.

La elaboración audiovisual realiza aquí la materialización radical de un juego reflexivo que lo escénico guarda en sí, juego de reflejos que pasan del enunciado a la experiencia, espejo del ser en movimiento. La sensación de disociación de la imagen que se tiene de sí, proyectada más

allá, desplazada en diferentes pantallas fue aquí una experiencia en cierto sentido subversiva. Tal proposición adquiere sentido no solo para las participantes en esta investigación, las protagonistas, si no para todo un conjunto social que ve aparecer en la pantalla aspectos suyos olvidados o silenciados. El reflejo extremo del audiovisual es una respuesta literal, en este sentido extrema, que se aproxima a la sensibilidad de los tiempos que corren, para visibilizar aquello que ha pasado desapercibido al ojo desnudo. Es un factor que posibilita, pero que también ofrece riesgos, conlleva el desafío de propiciar aperturas para la producción de discursos y la potencia de autorizar, peligrosa y singularmente el encuentro con la alteridad, preocupación central de esta investigación. El poder estético operante del rastro humano en la era digital, el video como obra testimonial, registro o accidente en el cual el camino del placer sensible nace del encuentro, pasa a ser elaborado en conjunto y busca en el tratamiento de estos contenidos subjetivos emergentes una forma compartible, llegando a la concreción cristalizada en material digital, susceptible sin embargo de nuevas transformaciones. El objetivo es que sea multiplicado, copiado, descargado, llevando un rastro más o menos fiel de la experiencia y al mismo tiempo con la mayor flexibilidad de lectura.

La consideración de estas dimensiones de la experiencia estética, como vimos arriba, en la reflexión política en Latinoamérica implica apoyarse en las teorías de la construcción, colectiva y permanente de la realidad social. El contrapunto y la complejidad que historias así sencillas y singulares como las aquí narradas, informa sobre facetas de un pueblo que las tendencias culturales y de media en general desestiman. Esto podría contribuir para ir más allá de las limitaciones de ciertos enfoques racionalistas sobre la realidad social, indiferentes a los asuntos de la sensibilidad y la experiencia estética. La reflexión política que se desdobla de la imagen sensible y el discurso sobre la alteridad puede llevar a la revisión crítica de aspectos sociales que tienen que ver con dinámicas de la sensibilidad y la relación de alteridades, aunque esto muchas veces no sea admitido, tales como la xenofobia y otras formas de sectarias de intolerancia, clasismo, discriminación, racismo, generando posibilidades para el diálogo intercultural.

Finalmente, las nociones de margen, de límite, de diferencia, de otredad, son centrales en la construcción social actual. Esto es visible en muchos de los discursos emergentes, las experiencias colectivas generadoras, de los que pudimos citar algunos ejemplos como elaboraciones colectivas del sentido. Lo alternativo, como se ve, constituye un elemento transformador cuando, frente a los procesos de agenciamiento del deseo y de las fuerzas creativas, no se oponen obstáculos, o mejor, se propician las condiciones, se efectúa un tránsito de lo periférico al corazón de la creación cultural. Asumimos, entonces, la noción de marginal no como estigma, si no como marca de un diferencial singular, pleno de potencia. La reivindicación de ese otro es concebida en ese contexto como valor, como punto de fuga, elemento característico de la experiencia estética.

Más allá de sus características específicas en un contexto local y de su tratamiento de género, esta investigación aspira a una dimensión referencial en el sentido de proponer vías a las posibilidades expresivas y estéticas, al interés narrativo de las complejidades discursivas de la oralidad, extensivas a cualquier agrupamiento humano. La oportunidad, en cualquier comunidad de observación de su narrativa y su acceso al espacio escénico, ciertamente puede suscitar un amplio y diverso corpus de estudio. Esta posibilidad es aún más evidente cuando se trata de comunidades que habitan los márgenes del sistema de valores culturales dominantes. El campo de las artes escénicas tiene, en el contexto comunitario, una amplia fuente de desarrollo, de fuente nutricia y especialmente de potencia como operador social, en este sentido subversiva.

Se desdobla, así mismo, a partir de las experiencias aquí producidas, en las texturas performáticas vivenciadas y su aparición por capas, preguntas en torno a lo que se ha llamado arqueología de lo vivo, trazos sumergidos apareciendo en lo presente. Se refiere, no solo a un estudio del pasado, si no de fragmentos no visibles, enterrados entre reminiscencias, negaciones, silencios, que se configuran apareciendo en lo presente, claramente inscritos y operantes en la contemporaneidad. Más que reconstrucciones de lo pasado, se genera una complejización en la

mirada de las subjetividades en tránsito que, como vimos, tienen precedentes en los trabajos sobre arqueología narrativa. Pensar las expresiones escénicas que traen al centro de la mirada formas que expresan subjetividades colectivas marginalizadas, a partir de la palabra personal, con todos sus procesos heterogéneos, de distintos orígenes geográficos, históricos, culturales y planos temporales entrelazados, representa un reto en tiempos de dinámicas hiperindividualizadas del presente; hace retornar el interés por las instancias comunitarias y apunta posibilidades de continuidad de esta investigación.

Fuentes

Asociación Nacional de Medios Libres y Alternativos (Anmcla). *Comunicación popular para construir el socialismo*, disponible en http://www.medioscomunitarios.org (consultado el 25 de mayo de 2009).

Barba, Eugenio. *Arar el cielo: diálogos latinoamericanos*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996 (*Obras escolhidas*, v. 1).

Bião, Armindo Jorge. "Estética performática e quotidiano", in João Gabriel Lima Cruz Teixeira. *Performáticos, performance & sociedade*. Brasília, DF: Ed. da Universidade de Brasília, 1996, pp. 12-20.

______. *Théatralite et spectacularité: Une aventure tribale contemparaine à Bahia*. 1990. 2 v. Tese Doutorado, Universitaires Paris V Rene Descartes/Sciences Humanaines Sorbone, 1990.

Berardi, Franco. *Entropía social y recombinación*. Buenos Aires: Centro de Medios Independientes, 2003, disponible en http://argentina.indymedia.org/news/2003/08/127346.php (consultado el 25 de mayo de 2008).

______. *Generación post-alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007.

Boal, Agusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

______. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 7. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán: Editorial Montressor, 2002.

Brecht, Bertolt. *Estudos sobre teatro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Brook, Peter. *El espacio vacío arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1973.

______. *O teatro e seu espaço.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.

Buen Abad, Fernando. *La guerra simbólica*. Barcelona: Editorial Bellaterra, 2012.

Caballero Romero, Juan José. "Etnometodologia: una explicación de la construcción social de la realidad", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 56, octubre-diciembre de 1991, pp. 83-114, disponible en http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=56 (consultado el 25 de mayo de 2008).

A La Deriva : por los circuitos de la precariedad femenina : precarias a la deriva. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

Ewen. S. *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture*. EE UU: Basic Books, 1988.

Fernández-Savater, Amador. *Mediactivismo, producción alternativa de imágenes, televisión*: una entrevista con Franco Berardi, Bifo, 2004. Publicado originalmente en la revista *El Viejo Topo*, nº 203, febrero de 2005, dossier sobre Bifo, disponible en http://biblioweb.sindominio.net/pensamiento/EntrevistaBifoV-TopoCast.html (consultado el 10 de septiembre de 2007).

Frochtengarten, Fernando. A mémoria oral no mundo contemporâneo, *Estudos Avançados,* São Paulo, USP, v. 19, nº 55, pp. 367-376, 2005, disponible en http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000300027&script=sci_arttext (consultado el 12 de enero de 2008).

Garfinkel, Harold. *Estudios en etnometodología*. Barcelona: Anthropos Editorial/México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades/Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.

Gonzáles-Ruibal, Alfredo. Experiência, Narración, Personas: Elementos para una arqueologia comprensible, *Complutum*, v. 17, Madrid, pp. 235-246, 2006, disponible en http://revistas.ucm.es/portal/modulos.php?name=Revistas2_Historico&id=CMPL&num=CMPL060611

Greiner, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

Guattari, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

______. *Plan sobre el planeta: capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

______ y Suely Rolnik. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

Hooks, Brah *et al. Otras inapropiables: feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

Levinas, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

Macedo, Ana Gabriela. Pós-feminismo, *Estudos Feministas*, v. 14, nº 3, Florianópolis, pp. 813-817, set.-dez. 2006, disponible en www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a13v14n3.pdf (consultado el 20 de junio de 2007).

Maffesoli, Michel. *O conhecimento comum*. São Paulo: Brasilense, 1988.

______. *A contemplação do mundo.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

Mandresi, Rafael. "La mirada del anatomista, la etnocenologia y la construcción de objetos muertos", in Christine Greiner, Armindo Bião (org.). *Etnocenolgia: textos selecionados.* São Paulo: Annablume, 1999, pp. 33-53.

Martín-Barbero, Jesús. *Industria cultural: capitalismo y legitimación*, disponible en http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=65 (consultado el 12 de abril de 2009).

Masgrau, Lluis. "Arar el cielo para alumbrar raíces", en Eugenio Barba. *Arar el cielo: diálogos latinoamericanos*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.

Mezzadra, Sandro *et al. Estúdios postcoloniales: ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008 (Mapas; 19).

Mohanty, Chandra Talpade. "Bajo los ojos de Occidente: saber académico y discursos coloniales". In Sandro Mezzadra *et al. Estúdios postcoloniales: ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008 (Mapas; 19), pp. 69-101.

Nöelle-Neumann, Elisabeth. *La espiral del silencio* [1995], disponible en http://www.infoamerica.org/teoria/noelleneumann1.htm (consultado el 20 de enero de 2007).

Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Pereira, Simone Luci. *Sons, vozes e corpos na comunicação: contribuições de Paul Zumthor ao estudo das mídias sonoras*. Trabajo presentado en el XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado en Belo Horizonte, 2006, disponible en www.musimid.mus.br/Zumthor%20por%20Simone%20Luci%20Pereira.pdf (consultado el 10 de diciembre de 2009).

Pires Neto, Josias. "Bahia singular e plural: um registro audiovisual", in Armindo Bião (Org.). *Artes do corpo e do espetáculo*: questões de etnocenologia. Salvador: P&A, 2007.

Rolnik, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Ufrgs Ed.; Sulina, 2007.

Santos, Idelette Muzart Fonseca dos. "Presença do romanceiro em Salvador", *Estudos Lingüísticos e Literários*, n. 7, Salvador: Instituto de Letras UFBA, pp. 25-45, out. 1988.

Sinantena. *Quienes somos*. Madrid, 2006, disponible en http://www.sinantena.net/quesomos.html (consultado el 7 de octubre de 2007).

Zumthor, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

______. Introdução à poesia oral, *Estudos Lingüísticos e Literários*, nº 7, Salvador, Instituto de Letras, UFBA, p. 13, out. 1988.

______. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



DIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN Y DIVULGACIÓN DE SABERES

Ramón Medero
Director General

Tibisay Rodríguez
Coordinadora Editorial

Luis Lima Hernández
Supervisor de Producción Creativa

Rafael Acevedo
Supervisor del Taller de Impresos

Carlos Manuel Duque
Editor

Edgar Sayago
Diseñador Gráfico

Nubia Andrade
Técnico en Recursos Informáticos

Freddy Quijada
Fotolitógrafo

Hernán Echenique / César Villegas / Iván Zapata / Richard Armas
Prensistas

Alcides González
Guillotinero

Rotgen Acevedo
Doblador

Odalis Villarroel / Ana Segovia / Carmen Aragort / Reina Aguiar
Encuadernadoras

Henry Ochoa
Promotor de Lectura

Yuri Luksic
Distribuidor

Colección Identitaria



**Este libro se terminó de editar
y publicar en versión digital
en la Universidad Bolivariana
de Venezuela durante el mes
de noviembre de 2017.
Las fuentes utilizadas fueron:
Alegreya, Garamond y Minion Pro
Caracas, Venezuela.**



EDITORIAL UNIVERSIDAD BOLIVARIANA DE VENEZUELA

Colección Identitaria

OTRAS NARRATIVAS
La mujer-pueblo y sus relatos de vida



Es del encuentro con la alteridad, de la reflexión de imágenes de sí mismas, nunca antes vistas, que sin embargo son compartidas en un "estar juntas", que nace el deseo de esta investigación y su territorio final. (…) La autora propone, como veremos a lo largo de estas páginas, interacciones con el otro, mejor dicho, con las Otras: mujeres activistas vinculadas al movimiento negro de los Blocos Afro Malê Debalê, al Ilê Aiyê, al Instituto Cultural Steve Biko y que integran el Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, comunidad de la ciudad de Salvador, Bahía. En la convivencia con esas mujeres, Inés Pérez-Wilke es llevada a realizar actividades y procesos creativos alrededor de asuntos importantes que afectan su vida y la vida de la comunidad en la que viven.

Antonia Pereira Bezerra

Gobierno Bolivariano de Venezuela | Ministerio del Poder Popular para Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología | Universidad Bolivariana de Venezuela